

L'ARCHITECTURE

ET

LES ARTS QUI EN DÉPENDENT

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT

L'ARCHITECTURE

DU Vme AU XVIIme SIÈCLE

ET

LES ARTS QUI EN DÉPENDENT

LA SCULPTURE, LA PEINTURE MURALE, LA PEINTURE SUR VERRE
LA MOSAIQUE, LA FERRONNERIE, ETC.

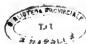
PUBLIÉS

D'APRÈS LES TRAVAUX INÉDITS DES PRINCIPAUX ARCHITECTES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS



PAR

JULES GAILHABAUD



TOME PREMIER

PARIS
GIDE, ÉDITEUR, RUE BONAPARTE, 5

1858



A MESSIEURS LES SOUSCRIPTEURS

DE

L'ARCHITECTURE DU V^{E} AU XVIIE SIÈCLE

EN

TÉMOIGNAGE DE RECONNAISSANCE

TRÈS-HUMBLE DÉDICACE DE L'AUTEUR.

JULES GAILHABAUD.

PARIS, JANVIER, 1859.

TABLEAU MÉTHODIQUE ET SYNOPTIQUE

D'UN SYSTÈME DE CLASSIFICATION EXPLIQUANT L'ARCHITECTURE ET LES ARTS QUI EN DÉPENDENT.

(L'auteur n'ayant pu aborder toutes les branches et les divisions de l'art, ce tableau ne doit être considéré que comme une *partie seulement* de sa pensée.)

— ARCHITECTURE. —

APPLICATION DE TOUTES LES BRANCHES DE L'ART.

I. Édifices sacrés.
II. Édifices monastiques, etc.
III. Édifices civils.
IV. Édifices d'utilité publique, etc.
V. Édifices militaires, etc.
VI. Édifices funéraires.

— DESSIN. —

APPLICATION AUX ŒUVRES DE L'ARCHITECTURE ET SES MODES DIVERS.

Exécution en creux remplis de mastic ou de matières diverses. — Incrustations.
A. Impression, à l'aide d'un moule, dans la matière molle. — La terre, etc. — Carreaux.
B. Gravure monumentale dans la pierre, le marbre ou le métal. — Intailles.

— PEINTURE. —

APPLICATION DE LA COULEUR AU DESSIN.

I. Peinture murale.
Compositions sacrées, légendaires, historiques et ornementales.
II. Peinture sur verre.
Compositions sacrées, légendaires, historiques et ornementales.
III. Peinture en pierre de couleur. — Mosaïque.
Figures et ornements.
IV. Peinture en matières vitrifiables de couleur. — Émaux.
Compositions sacrées, légendaires, historiques et ornementales.
V. Peinture en bois. — Marqueterie.
Compositions diverses et ornements.

— PLASTIQUE. —

APPLICATION DU DESSIN A L'EXÉCUTION OU AU RENDU DES FORMES.

I. Moulage d'enduits en applique.
Gaufrage.
II. Modelage des corps métalliques par le travail au repoussé.
Estampage.
III. Sculpture.
A. Travail de la pierre (Figures et Ornements).
B. Travail du bois (Figures et Ornements).
IV. Fonte des métaux.
A. Fonte pleine.
B. Fonte en pièces de rapport.
C. Fonte à jour ou à claire-voie.
V. Ferronnerie.
A. Travail d'applique sur le bois.
B. Travail à claire-voie et en pièces de rapport.

— DÉCORATION POLYCHROME. —

APPLICATION DE LA COULEUR ET DE L'OR AUX ŒUVRES DE L'ARCHITECTURE ET DE LA PLASTIQUE.

I. Édifices sacrés.
II. Édifices civils, etc.
III. Édifices funéraires.

— MOBILIER ET USTENSILES. —

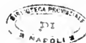
APPLICATION DE L'ARCHITECTURE, DE LA PLASTIQUE ET DU DÉCOR AUX DIFFÉRENTES PIÈCES DE L'AMEUBLEMENT.

I. Destination ecclésiastique.
II. Destination civile.

TABLE

DES

DIFFÉRENTES MATIÈRES



RENFERMÉES DANS

L'ARCHITECTURE DU V^E^ AU XVIIE SIÈCLE

— ARCHITECTURE —

I. ÉDIFICES SACRÉS

ART FRANÇAIS..........	IXe OU Xe SIÈCLE......	Église à Saint-Généroux. — Élévation latérale.
		.... Apside et coupe transversale.
		.... Plan. — Coupe sur la longueur et détails.
		.... Fenêtres et Détails.
ART ESPAGNOL	XIe OU XIIe SIÈCLE....	Église de Saint-Millan, à Ségovie. — Élévation latérale et Plan.
ART FRANÇAIS.	XIIIe SIÈCLE..........	Chapelle de l'archevêché, à Reims. — Plans. — Détails.
		.... Élévation latérale et coupe sur la longueur.
		.... Coupe transversale et détails.
ART FRANÇAIS.....	XIIIe SIÈCLE	Chapelle palatine, à Paris. — Plans et détails.
		.... Faces extérieures. — Élévations.
		.... Fenêtres et détails.
		.... Porches. — Détails.
ART NÉO-GREC..........	XIIe SIÈCLE...........	Chapelle ou église à Athènes. — Plan et élévations.
ART ALLEMAND..........	XIIIe SIÈCLE..........	Chapelle d'une commanderie de Templiers à Rammersdorf. Plan, coupes.
		.... Détails divers.
ART ESPAGNOL.........	XIe OU XIIe SIÈCLE.....	Chapelle des Templiers, à Ségovie.
ART FRANÇAIS..........	XIIe SIÈCLE...........	Chapelle, dite de Ste-Claire, au Puy. — Plan. Élévation, coupe et détails.
ART FRANÇAIS..........	XIIe SIÈCLE...........	Portail de la cathédrale, à Chartres. — Figures.
		.... Colonnettes de support.
ART FRANÇAIS..........	XIIe SIÈCLE...........	Porche antérieur de l'église abbatiale de St-Benoit sur Loire. — Vue.
		.... Face septentrionale. — Élévation et détails.
		.... Plans et coupe sur la longueur.
		.... Chapiteaux (voy. SCULPTURE EN PIERRE).
		.... Bases du rez-de-chaussée.
ART FRANÇAIS..........	XIIIe SIÈCLE..........	Porche latéral de l'église cathédrale à Chartres. — Plan et détails.
		.... Élévation latérale.
		.... Sculptures. — Deux figures (voy. SCULPTURE EN PIERRE.)
		.... Quatre statues.
		.... Supports de ces figures.
		.... Statues de la porte.
		.... Voussures (voy. SCULPTURE EN PIERRE.)
		Porche latéral de la cath. de Chartres. — Décorat. de la porte centrale.
ART ALLEMAND..........	XIVe SIÈCLE..........	Porche latéral de l'église de Saint-Georges, à Cologne. — Élévation.
		.... Plan et détails.
ART FRANÇAIS.....	XIIIe SIÈCLE..........	Transept de l'église cathédrale, à Paris. — Plan du croisillon septentr.
		.... Face extérieure. — Élévation géométrale.
		.... Partie inférieure. — Détails.
		.... Détails de la partie supérieure.
		.... Rosace. — Élévation d'un quart.
ART FRANÇAIS..........	XIVe SIÈCLE..........	Transept de l'égl. cathéd., à Meaux. — Croisillon septent. — Face ext.
		.... Partie inférieure et détails.
		.... Partie intermédiaire.
		.... Partie supérieure, et détails.
ART ITALIEN	XIIe SIÈCLE..........	Clocher de l'église cathédrale, à Pistoja. — Vue et élévation.
ART FRANÇAIS..........	XIIe ET XIIIe SIÈCLES..	Intérieur de l'église abbatiale de St-Remi, à Reims. — Plans, élévation.
ART FRANÇAIS	XVIe SIÈCLE..........	Chapelle apsidale de l'église, à La Ferté-Bernard. — Plan et détails.
		.... Coupe sur la longueur.
		.... Plan et Détails.
		.... Clefs pendantes (voy. SCULPTURE EN PIERRE.)
ART FRANÇAIS..........	XIIIe SIÈCLE..........	Escalier dans l'église de Notre-Dame, à Paris.
ART ITALIEN...........	XIIIe ET XIVe SIÈCLES..	Comble apparent dans l'église abbatiale de St-Miniat, près Florence.
ART ALLEMAND..........	XIIIe SIÈCLE..........	Baptistère de l'église de St-Géréon, à Cologne. (DÉCORAT. POLYCHROME.)
ART FRANÇAIS..........	XVe SIÈCLE.	Fontaine, dite miraculeuse, au chevet de l'église de N.-D., au Folgoet.
ART FRANÇAIS	XVe SIÈCLE..........	Fontaine, dite miraculeuse, à Morlaix. — Plan, coupe, élévation et détails.

II. ÉDIFICES MONASTIQUES, ETC.

III. ÉDIFICES CIVILS

IV. ÉDIFICES D'UTILITÉ PUBLIQUE, ETC.

ART ARABE.............. XIe OU XIIe SIÈCLE.... Bains à Gironne. — Plan. Coupe transversale et détails.
.... Détails divers.
ART ITALIEN .... XIIe SIÈCLE........... Margelle d'un puits, dans la cour du palais Corner, à Venise.
ART ITALIEN .... XVIe SIÈCLE........... Margelle d'un puits, dans l'une des maisons, à Venise.
ART FRANÇAIS .... XVe SIÈCLE............ Puits public, dans l'une des rues de la ville de Troyes.—Vue et détail.
ART ITALIEN .... XVIe SIÈCLE........... Puits public, dans l'une des rues de la ville de Vérone.
ART ALLEMAND.......... XIVe SIÈCLE.......... Monument commémoratif, à Godesberg. — Élévation et plan.
.... Plans et détails divers.

V. ÉDIFICES MILITAIRES, ETC.

ART ESPAGNOL.......... XVIe SIÈCLE.......... Porte, dite de Sainte-Marie, à Burgos. — Plan, élévation et détails.

VI. ÉDIFICES FUNÉRAIRES

(*Voy. aussi* FERRONNERIE.)

ART FRANÇAIS........... IXe ET XIe SIÈCLES.... Chapelles sépulcrales, à Jouarre. — Vues des deux parties.
.... Coupes sur la longueur et transversales.
.... Chapiteaux divers.
.... Plan et détails divers.—Chapiteaux, corniches, etc.
ART FRANÇAIS........... XIIe SIÈCLE........... Chapelle sépulcrale, à Chambon. — Plan, élévation, coupe et détails.
ART ITALIEN............ V^e ET XIIe SIÈCLES.... Tombeau, dit des SSts Siméon et Jude, dans l'église de St-Jean in V.
.... Élévation latérale.
ART ITALIEN............ XVe SIÈCLE............ Tombeau du doge Morosini, dans l'église des SSts Jean et Paul, à Venise.
ART FRANÇAIS........... XIVe SIÈCLE........... Tombeau de l'évêque Bernard Brun, dans l'église cathédr., à Limoges.
.... Plan et détails des diverses parties.
ART ITALIEN............ XVe SIÈCLE.... ...... Tombeau de Can, signorio de la Scala, près de l'église de Ste-Marie, à Vér.

— DESSIN —

EXÉCUTION EN CREUX REMPLIS DE MATIÈRES DIVERSES — INCRUSTATIONS

A. IMPRESSION, A L'AIDE D'UN MOULE, DANS LA MATIÈRE MOLLE. — LA TERRE CUITE. CARREAUX.

ART FRANÇAIS........... XIIIe SIÈCLE........... Carrelage de la salle du trésor de l'église cathédr. à St-Omer (3 *pl.*)
ART ANGLAIS............ XIVe SIÈCLE........... Carrelage, dans le chœur de l'église abbatiale, à Malvern.
ART ARABE.............. XVIe SIÈCLE........... Décoration en carreaux du pseudo-mihrab, dans la mosquée d'Abou-Lata.

B. GRAVURE MONUMENTALE DANS LA PIERRE, LE MARBRE OU LE MÉTAL. — INTAILLES.

ART FRANÇAIS........... XIIIe SIÈCLE........... Dalle tumulaire, dans l'église cathédrale, à Châlons-sur-Marne.
ART FRANÇAIS........... XIVe SIÈCLE........... Dalle tumulaire d'un chanoine, à l'école des Beaux-Arts de Paris.
ART FLAMAND........... XVe SIÈCLE............ Dalle tumul. de Jean de Liekerke, dans l'égl. de St-Sauveur, à Bruges.
ART FLAMAND........... XVe SIÈCLE............ Dalle tumulaire de Cateline Colaert, dans l'égl. de St-Jacques, à Bruges.
ART FLAMAND........... XVe SIÈCLE............ Dalle tumulaire du chevalier Martin, dans l'égl. de St-Sauveur, à Bruges.

— PEINTURE —

I. PEINTURE MURALE

COMPOSITIONS SACRÉES ET ORNEMENTALES.

ART ALLEMAND.......... XIIIe SIÈCLE.......... Décollation de saint Jean-Baptiste dans de la cathédrale, à Brunswick
ART ALLEMAND.......... XIIIe SIÈCLE.......... Ornements, dans le chœur de l'église cathédrale, à Brunswick.

II. PEINTURE SUR VERRE

A. COMPOSITIONS SACRÉES.

B. COMPOSITIONS HISTORIQUES.

C. COMPOSITIONS ORNEMENTALES.

III. PEINTURE EN PIERRES DE COULEUR. — MOSAIQUE

IV. PEINTURE EN MATIÈRES VITRIFIABLES DE COULEUR. — ÉMAUX

V. PEINTURE EN BOIS. — MARQUETERIE

— PLASTIQUE —

I. MOULAGE D'ENDUITS EN APPLIQUE

GAUFRAGE.

II. MODELAGE DES CORPS MÉTALLIQUES

TRAVAIL AU REPOUSSÉ. — ESTAMPAGE.

III. SCULPTURE

A. TRAVAIL DE LA PIERRE. — FIGURES ET ORNEMENTS.

ART ITALIEN	Ve SIÈCLE	Bas-reliefs du sarcophage des saints Siméon et Jude, à Vérone.
		...... Face latérale de ce sarcophage.
ART ITALIEN	XIe OU XIIe SIÈCLE	Bas-reliefs d'une cuve baptismale, dans l'église de Saint-Jean, à Vérone,
		...... Bas-reliefs de deux panneaux de la même cuve.
ART FRANÇAIS	XIIe SIÈCLE	Statues de la façade de l'église cathédrale, à Chartres.
ART FRANÇAIS	XIIe SIÈCLE	Bas-reliefs d'un autel, dans le chœur de l'église, à Avenas.
ART ITALIEN	XIIe SIÈCLE	Bas-reliefs d'un autel, dans le baptistère, à Asti.
ART ITALIEN	XIIIe SIÈCLE	Bas-reliefs et figures d'une chaire, dans l'église de Saint-Jean, à Pistoja.
ART FRANÇAIS	XIIIe SIÈCLE	Statues servant de décoration au porche méridional de la cath. de Chartres.
ART FRANÇAIS	XIIIe SIÈCLE	Statues du porche septentrional de l'église cathédrale, à Chartres.
ART FRANÇAIS	XIIIe SIÈCLE	Statues à l'angle du porche septentrional de la cathédrale, à Chartres.
ART FRANÇAIS	XIIIe SIÈCLE	Statues d'une des portes du porche septentr. de la cath., à Chartres.
ART FRANÇAIS	XIIIe SIÈCLE	Statues du croisillon septentr. du transept de la cathédrale, à Reims.
ART FRANÇAIS	XIIIe SIÈCLE	Statuettes des voussures du porche septentr. de la cathéd., à Chartres.
ART FRANÇAIS	XIIIe ET XIVe SIÈCLES	Statues du porche gauche de la façade de la cathédrale, à Reims.
ART FRANÇAIS	XIVe SIÈCLE	Statue et bas reliefs du tombeau de Bernard Brun, à Limoges.
ART FLAMAND	XVIe SIÈCLE	Statuettes et bas-reliefs d'un retable dans l'église de N.-D., à Hal.
ART FLAMAND	XVIe SIÈCLE	Statuettes et bas-reliefs d'un retable dans l'église, à Braine-le-Comte.
ART ITALIEN	XVIe SIÈCLE	Statuettes et bas-reliefs des fonts baptismaux dans la cathédrale, à Sienne.
ART ITALIEN	XVIe SIÈCLE	Figures et bas-reliefs d'une chaire dans l'église cathédrale, à Pistoja.
ART FRANÇAIS	VIIIe OU IXe SIÈCLE	Chapiteaux de la chapelle sépulcrale, à Jouarre.
ART FRANÇAIS	Xe SIÈCLE	Chapiteaux de la chapelle sépulcrale, à Jouarre (*Planche du Plan, fig.* 3)
ART FRANÇAIS	IXe OU Xe SIÈCLE	Chapiteaux de l'église, à Saint-Généroux.
ART FRANÇAIS	XIIe SIÈCLE	Chapiteaux du porche de l'église abbatiale, à Saint-Benoît-sur-Loire.
ART FRANÇAIS	XIIe SIÈCLE	Colonnettes de support à la façade de la cathédrale, à Chartres.
ART ITALIEN	XIIe SIÈCLE	Ornements d'un puits dans le palais Corner, à Venise.
ART FRANÇAIS	XIIIe SIÈCLE	Ornements des bases et colonnettes de support du porche de Chartres.
ART FRANÇAIS	XIIIe SIÈCLE	Ornements d'une cuve baptismale, à Limay.
ART FRANÇAIS	XIIIe SIÈCLE	Ornem. de la porte cent. du crois. (N.) du transs. de la cath. de Reims.
ART FRANÇAIS	XIIIe SIÈCLE	Ornements des baies intér. du croisillon (N.), du transept de Reims.
ART FRANÇAIS	XIIIe SIÈCLE	Ornements du flanc septentrional de la cathédrale, à Reims.
ART FRANÇAIS	XIVe SIÈCLE	Ornements de la décorat. au revers de la façade de la cath., à Reims.
ART FRANÇAIS	XIVe SIÈCLE	Ornements de l'étage intermédiaire de la cathédrale, à Reims.
ART FRANÇAIS	XVIe SIÈCLE	Ornements des clefs pendantes dans l'église, à la Ferté-Bernard.
ART FRANÇAIS	XVIe SIÈCLE	Ornements des fonts baptismaux, à Paris et à Bercy.
ART ESPAGNOL	XVIe SIÈCLE	Ornements des fonts baptismaux de l'église cathédrale, à Girone.
ART ITALIEN	XVIe SIÈCLE	Ornements d'une margelle de puits, à Venise.
ART ARABE	XVe SIÈCLE	Ornements des clôtures dans la mosquée d'El-Gaouly, au Kaire.

B. TRAVAIL DU BOIS. (FIGURES ET ORNEMENTS.)

ART ALLEMAND	XVe SIÈCLE	Fig. en bas-rel. des vant. d'une porte dans l'égl. de St-Géréon, à Cologne.
ART FRANÇAIS	XVe SIÈCLE	Ornements d'un vantail de l'église, à la Voulte-Chilhac.
ART ALLEMAND	XIIe SIÈCLE	Ornements des stalles dans l'église, à Ratzebourg (2 *planches*).
ART ALLEMAND	XIVe SIÈCLE	Ornements des stalles dans l'église de Saint-Géréon, à Cologne (2 *pl.*)
ART ITALIEN	XVe SIÈCLE	Ornements d'un dossier de stalles dans l'église des Frari, à Venise.
ART ITALIEN	XVIe SIÈCLE	Ornements d'un candélabre pour le cierge pascal, à Vérone.
ART ITALIEN	XVIe SIÈCLE	Ornements des stalles dans l'église de Saint-Pierre, à Pérouse.

IV. FONTE DES MÉTAUX

A. FONTE PLEINE.

B. FONTE EN PIÈCES DE RAPPORT.

C. FONTE A CLAIRE-VOIE.

V. FERRONNERIE

A. TRAVAIL D'APPLIQUE SUR LE BOIS.

3

B. TRAVAIL A CLAIRE-VOIE ET EN PIÈCES DE RAPPORT.

— DÉCORATION POLYCHROME —

I. ÉDIFICES SACRÉS

II. ÉDIFICES CIVILS, ETC.

III. ÉDIFICES FUNÉRAIRES

— MOBILIER ET USTENSILES —

I. DESTINATION ECCLÉSIASTIQUE

ART FRANÇAIS..........	XVe SIÈCLE...........	Lutrin-mobile, en fer, dans la chapelle de l'hôtel de Cluny, à Paris
ART ALLEMAND..........	XIIe SIÈCLE...........	Stalles en bois dans l'église de Ratzebourg.
		...... Détails divers. — Montants. — Accoudoirs.
ART ALLEMAND	XIVe SIÈCLE...........	Stalles dans l'église de Saint-Géréon, à Cologne. — Stalles de gauche.
		...... Stalles de droite.
ART ITALIEN..........	XVe SIÈCLE...........	Dossier de stalles dans l'église de Santa-Maria-Gloriosa-de-Frari, à Venise.
ART ITALIEN..........	XVIe SIÈCLE...........	Stalles dans l'église cathédrale, à Sienne. — Plan, élévation et coupe
ART ITALIEN..........	XVIe SIÈCLE...........	Stalles dans l'église conventuelle de Saint-François, à Assises.
ART FRANÇAIS..........	XVe SIÈCLE...........	Jubé dans l'église, à Flavigny. — Ensemble et détails.
ART ARABE..........	XVIe SIÈCLE...........	Clôture, en pierre, dans la mosquée d'El-Gaouly, au Kaire.
ART	VIIIe SIÈCLE...........	Clôtures, en bronze, dans l'église de N.-Dame, à Aix-la-Chapelle.
ART FRANÇAIS..........	XIIe SIÈCLE...........	Clôture, en fer, dans l'église de Saint-Aventin. — Élévation.
ART ITALIEN..........	XIVe SIÈCLE...........	Clôt., en fer, d'une chap. dans la sacr. de l'égl. de Ste-Croix, à Florence.
		...... Deux planches de détail. — Porte.
ART ITALIEN..........	XVe SIÈCLE...........	Clôture, en fer, dans l'église cathédrale, à Orvietto. — Élévation.
ART FRANÇAIS..........	XVe SIÈCLE...........	Clôture, en fer, dans l'église de Langeac. — Élévation. — Profil. — Détails.
ART ITALIEN..........	XIIIe SIÈCLE...........	Chaire de prédication dans l'église de Saint-Jean, à Pistoja.
ART ITALIEN..........	XVe SIÈCLE...........	Chaire de prédication dans l'église de Saint-François, à Assises.
ART ITALIEN..........	XVIe SIÈCLE...........	Chaire de prédication dans l'église cathédrale, à Pistoja.
ART ALLEMAND..........	XVe SIÈCLE...........	Vierge suspendue dans l'église de Kempen. — Élévation. — Plan.
ART FRANÇAIS..........	XVIe SIÈCLE...........	Buffet d'orgue dans l'église de Gonesse. — Élévation.
		...... Coupe. — Profil. — Panneaux et tuyaux.
ART FRANÇAIS..........	XIVe SIÈCLE...........	Horloge dans l'intérieur de l'église cathédrale, à Reims. — Élévations.
		...... Plan et divers détails de ce monument.
ART FRANÇAIS..........	XIVe SIÈCLE...........	Horloge dans l'intérieur de la cathédrale, à Beauvais.
ART ALLEMAND..........	XVe SIÈCLE...........	Puits sacré dans l'église cathédrale, à Ratisbonne.
ART ITALIEN..........	XIIe SIÈCLE...........	Cuve baptismale dans l'église de Saint-Jean-in-Fonte, à Verone.
		...... Sculptures décorant les panneaux.
ART FRANÇAIS..........	XIIIe SIÈCLE...........	Cuve baptismale dans l'église de Limay. — Plan. — Ensemble et détails.
ART FRANÇAIS..........	XVIe SIÈCLE...........	Cuves baptismales à Paris et à Bercy.
ART ESPAGNOL..........	XVIe SIÈCLE...........	Cuve baptismale dans l'église cathédrale, à Girona. — Plan, élévation
ART ITALIEN..........	XVIe SIÈCLE...........	Cuve baptismale dans la crypte de l'église cathédrale, à Sienne.
ART FLAMAND..........	XVe SIÈCLE...........	Fonts baptismaux dans l'église de Notre-Dame, à Hal.
ART FLAMAND..........	XVe SIÈCLE...........	Fonts baptismaux dans l'église cathédrale, à Louvain.
ART ALLEMAND..........	XVIe SIÈCLE...........	Fonts baptismaux dans l'église de Sainte-Colombe, à Cologne.
ART ALLEMAND..........	XVe ET XVIe SIÈCLES...	Ustensiles de luminaire funèbre, à Cologne, Neuss, etc.
ART ALLEMAND	XVe SIÈCLE...........	Chapelle ardente, à Nonnburg.

II. DESTINATION CIVILE

ART ANGLAIS..........	XVIe SIÈCLE...........	Clôture, en bois, dans la salle du *Middle-Temple*, à Londres. — Élév.
		...... Coupe et détails de la sculpture.

ÉGLISE CATHÉDRALE, A REIMS

A l'époque où l'archevêque Albéric de Humbert manda un artiste pour réparer le désastre causé par l'incendie de 1211 et étudier le projet d'une nouvelle cathédrale, l'architecture avait acquis une certaine valeur. Elle avait réalisé, dans un nouveau style, des idées et des combinaisons qui surpassaient, comme plan, composition et statique, tout ce qu'avaient conçu les précédents siècles. Un grand nombre d'édifices, presque tous religieux, avaient été entrepris sous l'empire de cette donnée nouvelle, et des cathédrales, comme cette époque seule les comprit, s'élevaient, sur tous les points de l'Europe, pour proclamer à la fois et l'universalité du catholicisme et l'unité d'un art qui y prenait sa source. Depuis longtemps déjà, le XIIe siècle avait donné naissance à de vastes constructions où s'étaient essayés les architectes; ces constructions avaient servi de prélude, de base et d'études à un système que d'autres artistes devaient être appelés à développer et à pousser plus avant; enfin, le moment était venu où ces essais allaient être mis en pratique et recevoir leur réalisation. Mais, pour ce, il fallait des circonstances, et, dans ce temps de ferveur religieuse, elles étaient fréquentes; aussi, chaque année, voyait-on surgir quelques-unes de ces œuvres dont la bâtisse s'achevait, selon l'importance, en un laps de temps plus ou moins rapproché. C'est donc à cette époque et vers le temps où la nouvelle architecture avait pour ainsi dire passé par tous les tâtonnements que nous nous trouvons. Les grandes églises cathédrales de Paris, Noyon, Laon, Soissons, Chartres, etc., avaient été entreprises et se continuaient. Sous l'inspiration de son génie, chaque maître conducteur de l'œuvre organisait son chantier dont il faisait mouvoir tous les membres. Après le dessin des épures qu'il étudiait sur le vélin ou traçait sur l'aire, les tailleurs débitaient les matériaux et donnaient à la pierre les dimensions, les formes et les moulures prescrites; le sculpteur s'emparait alors des parois et des épanelages, que son ciseau devait animer ou décorer; les hommes de peine ou de corvée faisaient mouvoir le levier et la grue qui remuaient et montaient les blocs; des appareilleurs, établis sur les échafaudages, s'en emparaient aussitôt pour les placer à l'endroit voulu, et, pendant une certaine période, toujours déterminée par les ressources, de semblables opérations se répétaient chaque jour jusqu'au moment où, parvenu à l'achèvement du gros œuvre, il n'y eut plus qu'à orner l'édifice. Mais, déjà et pendant qu'il montait, toute une autre phalange d'artistes s'était répandue dans les diverses parties; je veux surtout parler des décorateurs: statuaires, peintres, doreurs, émailleurs, ferronniers, huchiers, etc., tous ceux enfin qui exécutent l'ornement et les meubles rivalisaient, par leurs efforts, à créer des œuvres dignes du monument qu'ils devaient embellir. A l'intérieur comme à l'extérieur, tout avait un air d'animation qu'égayait souvent le rire, toujours tempéré ou suspendu sur un signe ou sur un ordre du maître. Ainsi furent élevées ces immenses

cathédrales, dont un petit nombre, grâce aux ressources, purent être construites en un court espace; car, pour les autres, ce fut trop souvent l'argent qui manqua. L'homme de génie qui créait le plan, et les bras qui devaient le bâtir, se trouvaient encore; puis, en un laps de temps calculé sur l'importance de l'œuvre, l'édifice pouvait être construit, lorsque l'argent ne faisait pas défaut; maintes fois, ce fut le seul obstacle; car, avec des ressources, on eût pu mener promptement la bâtisse à bonne fin et l'exécuter dans des conditions d'unité qui n'eussent point offert ces disparates de styles, résultant des lenteurs, des phases de l'art, des successions d'architectes ou bien encore de la modification des plans et de l'introduction d'idées nouvelles dans l'achèvement d'une œuvre commencée par un autre artiste. Combien de grandes cathédrales, dont les travaux suspendus ou lentement menés, présentent aujourd'hui ces bizarreries choquantes! Elles leur enlèvent tout cachet d'art, et en font, hélas! de tristes assemblages de divers styles entés successivement et maladroitement mélangés. Toutefois, nous devons reconnaître que, si, pour la plupart, on doit déplorer un tel état, quelques grands édifices furent assez heureux pour trouver des architectes successeurs moins jaloux de leurs idées et plus fidèles dans leur devoir à respecter la pensée du maître. Le nombre de ces monuments fut, en effet, bien petit; mais, enfin, il s'en trouve; et, parmi ces derniers, nous citerons l'église cathédrale à Reims, qui, bien que d'époques ou de phases diverses, s'est cependant vu continuer selon le plan du premier architecte; je veux dire que, si les différentes parties ou les différents membres de l'église furent traduits ou rendus en plusieurs variétés d'un seul et même style, la composition primitive se vit respectée ou conservée par les architectes successeurs; aussi, en est-il résulté une certaine harmonie et unité qui en font l'un des plus beaux ensembles qu'ait enfantés l'art du moyen âge!...

Nous voulions publier une monographie ainsi qu'une étude complète de ce monument, l'œuvre la plus homogène et la plus remarquable des XIII[e] et XIV[e] siècles. Malgré nos efforts, de nombreux éléments nous manquent. Réduits au silence, nous n'entrerons dans de grands détails, et nous nous bornerons au seul rapport des principales dates auxquelles se joindront des généralités sur le monument et sur son mobilier. L'histoire de cet édifice se compose cependant d'une série de faits assez curieux à connaître pour l'étude des mœurs et coutumes; nous les emprunterons à un récent ouvrage, publié par quelques Rémois, amis des lettres et des arts (1).

C'est, dit-on, dans la première église, consacrée à Notre-Dame, qu'eut lieu, en 496, le baptême de Clovis par saint Remi (2); mais ce monument fut négligé sous les Carolingieus, et il se trouva, un jour, dans un tel état qu'en 816, à l'époque où Ebon parvint au siége de Reims, ce pieux évêque conçut le projet de reconstruire l'ancienne basilique. « La faveur du roi et ses bienfaits lui étaient alors assurés; il disposait des revenus, déjà considérables, de l'église. La charité des fidèles ne devait pas faire défaut à leur chef. Il se mit à l'œuvre. Louis le Débonnaire lui permit, en 818, de prendre, dans les rues et les places publiques, le terrain dont il aurait besoin pour élever le nouvel édifice. Il fut donc plus vaste que le pre-

(1) *Notre-Dame de Reims*, par M. Prosper Tarbé, en un vol. in-8, orné de planches gravées d'après les remarquables dessins de M. A. Reimbeau, l'un de nos amis et collaborateur au présent ouvrage.

(2) M. Povillon Piérard, dans sa description historique de Notre-Dame de Reims, fait ici une judicieuse remarque. Selon lui, ce prince fut baptisé dans un édifice attenant à la cathédrale d'alors, où se trouvait, suivant l'usage des premiers siècles du christianisme qui n'admettait qu'un baptistère dans chaque cité, la cuve baptismale.

mier. Ce prince autorisa, de plus, l'archevêque à employer à sa construction les matériaux des anciens remparts. Les Rémois et les Romains, leurs alliés, les avaient bâtis à grands frais en pierres de taille de grande dimension. On tira de ces riches carrières tout ce dont on avait besoin. Les habitants consentirent à cette démolition qui ne fut d'ailleurs que partielle; et, persuadés, du reste, que l'appui de la Mère de Dieu suffirait pour les défendre, ils se placèrent sous la protection du ciel, *sub custodiâ cœli* (1). La munificence royale fit aussi l'abandon des droits du fisc sur les terrains ainsi concédés, des redevances dues par l'église de Reims au palais impérial d'Aix-la-Chapelle. Ce fut en 827 ou 829 que les travaux commencèrent activement. Rumalde ou Romualde, architecte du roi, les dirigeait. Il était serf de Louis le Débonnaire; celui-ci le donna à Ebon pour le servir toute sa vie et lui consacrer les talents qu'il avait reçus du ciel. Sous ses ordres s'enrôlèrent de nombreux ouvriers. Des artistes habiles avaient été appelés de toutes les contrées. Ebon veillait à ce que rien ne manquât à ceux qu'il avait fait venir. Les vivres dont ils avaient besoin étaient réunis et distribués par ses ordres. Il leur assignait des logements; enfin, rien n'interrompait leur travail. Lorsque Ebon fut déporté, en 835, il fut contraint de laisser à d'autres une entreprise dont il avait conçu le plan; mais il s'occupa sans cesse, dans l'exil, des constructions qu'il ne pouvait plus surveiller. De retour, en 841, il bénit tout ce qui avait été fait en son absence; chassé de nouveau de son siége (2), il ne put mettre la dernière main à son œuvre. Hincmar, son successeur, fit la dédicace de la nouvelle basilique en présence des évêques de la province, de Charles le Chauve et de toute sa cour. Il fallut près de quarante ans pour élever les grosses constructions de cette seconde église (3). Après cent cinquante années de travaux, elle n'était pas achevée dans ses détails, et, en 962, le sculpteur y travaillait encore. Malheureusement, cet antique édifice n'a pas été décrit par ses contemporains, et, comme nous allons le voir, il ne fut pas de longue durée. On ne trouve de renseignements que dans les écrits de Flodoard (4) et de Marlot. Tout ce que l'on peut supposer, c'est qu'Hincmar, qui fut auteur d'un ouvrage sur la manière d'honorer les images du Seigneur et des saints, dut vraisemblablement le faire décorer de figures en mosaïques. Au fond du chœur on voyait le siége de saint Rigobert. Dans l'église se trouvaient l'orgue et l'horloge qu'avait faites ou fait faire le savant Gerbert, archevêque de Reims, depuis souverain pontife. Sous les voûtes de cette basilique furent sacrés un grand nombre de nos rois, et l'on y tint plusieurs conciles. Cependant, en 927 et 989, elle éprouva de grands désastres; mais ceux-ci durent être réparés, puisqu'elle put encore servir au culte jusqu'en 1211, époque où un effroyable incendie dévora la cathédrale ainsi qu'une partie de la ville.

« L'archevêque Albéric de Humbert, après avoir pleuré sur les ruines de la sainte basilique et prié Dieu de lui prêter l'assistance dont il avait besoin pour relever son temple, commença par donner, à cette fin, tout l'argent dont il pouvait disposer. Le chapitre suivit son exemple et vida son trésor. L'architecte du monument à construire, Robert, de Coucy, voulut faire mieux

(1) C'est ce qu'ils ont voulu exprimer par ces mots qu'ils mettent, de temps immémorial et comme devise, au-dessus des armes de la ville : *Sous la grâce de Dieu ou du Ciel.*

(2) Il se retira en Saxe, où il fut évêque d'Hildesheim. (Povillon Piérard.)

(3) La construction avait été interrompue par les guerres civiles de ce temps. (Povillon Piérard.)

(4) Au rapport de cet historien, la cathédrale était grande, décorée de marbres, de dorures et de plusieurs chefs-d'œuvre d'orfèvrerie plus précieux par le travail que par la matière. (Povillon Piérard.)

que Romualde. Son plan était vaste et couvrait les lignes du vieux monument : il les dépassait de toutes parts, et la nouvelle cathédrale allait renfermer, dans son sein, les fondations de tous les édifices qui l'avaient précédée. Sa voûte hardie, ses forêts de clochetons, ses sept tours élancées vers le ciel, devaient lui donner un aspect gigantesque. Mais il fallait beaucoup d'or pour tenter cette vaste entreprise. L'architecte, sûr de son génie, doutait de ses ressources et faisait part de ses inquiétudes à l'archevêque : « Commencez, dit Albéric à Robert, Dieu et les hommes nous aideront », et il en fut ainsi. Alors, la foi était vive et la charité donnait largement à la voix de l'espérance. Le clergé demanda des secours au nom du Seigneur; en son nom, il pardonnait au repentir généreux. Dans les provinces, on promena les reliques, les vases sacrés, tristes témoins de l'incendie auquel on avait pu les soustraire. Partout, sur leur marche, on racontait le fatal désastre; l'or du châtelain et du riche marchand, le denier de la veuve et de l'ouvrier, remplissaient les sacs destinés à l'architecte (1); il en fit bon et bel usage. Ce fut, en 1212, qu'Albéric de Humbert posa la première pierre du nouvel édifice. Depuis cette époque, les travaux marchèrent sans interruption. Les artistes sculpteurs y dévouèrent leur vie; les tailleurs d'images y épuisèrent toutes les richesses de leur imagination; plusieurs architectes y consacrèrent leurs jours, leurs veilles, les trésors de leur science : un chef-d'œuvre sortit de leurs mains. Ce fut vers 1430 seulement qu'il fut achevé. Pendant deux cent vingt-neuf ans on y vit travailler bien des hommes qui, eux aussi, avaient leurs idées, leur savoir; ils ont respecté le plan primitif; ils ont su le continuer et le conduire à perfection. Leur modestie s'était inclinée devant la supériorité du maître; leur foi s'est mise à genoux devant sa pensée; elle commandait du fond de la tombe, et, pendant plus de deux siècles, ses ordres furent remplis. Elle était devenue la pensée de tous. Aussi, la gloire du maître leur appartient à tous; tous, ils y ont droit. Le génie, qui obéit, s'élève au niveau de celui qui commande. — Dès 1213, une cérémonie imposante eut lieu; ce fut la dédicace de l'église. La veille de Noël 1241, les hymnes sacrés se firent entendre sous les voûtes nouvelles; le chapitre prit possession du chœur (2). Sans doute, il s'établissait au centre d'une église encore imparfaite; de longs travaux extérieurs suivirent cette première installation. En 1295, on bâtissait encore; il fallait de l'argent. Les fidèles, le chapitre en donnèrent, et les clochetons virent leurs pointes amincies s'effiler en aiguilles; les niches désertes reçurent bientôt leurs immobiles habitants; les terribles gargouilles vomirent les eaux de la pluie qui baignait la toiture; les millions de figures, qui décorent les cinq portiques achevés, se classèrent et se mirent en place; les tours s'élevèrent majestueusement, et l'œil étonné se demanda comment l'art pouvait être à la fois si léger et si

(1) En voyant ces magnifiques cathédrales qu'on éleva depuis le XIIIe siècle, on est quelquefois surpris, dit un des historiens de Notre-Dame, de la hardiesse des entreprises et des dépenses énormes qu'elles ont occasionnées; mais, l'étonnement cesse quand on réfléchit aux fonds inépuisables que fournissait la charité des fidèles vivement sollicitée. Dans toutes les églises, on employait les moyens dont on se servit à Reims. Il paraît même que cette pieuse manière de ramasser les sommes employées à élever ces monuments religieux qui ornent encore la plupart des villes de France, est une imitation de celle que l'on employa, chez les païens, pour la reconstruction des temples d'Hellenioe, en Égypte, et d'Éphèse; car Hérodote dit formellement qu'ils ont été construits après une quête abondante faite dans diverses provinces. (MARLOT, tome IIe, page 470, cité par POVILLON PIÉRARD.)

(2) Lorsque les chanoines commencèrent à chanter l'office dans leur nouvelle cathédrale, on doit croire qu'il n'y avait encore de construit que la principale masse de l'édifice, c'est-à-dire : le chœur, les chapelles, le transsept et une partie de la nef; puisque, en 1295, on sollicitait encore la charité des fidèles pour la continuation de cet édifice dont les tours du portail n'étaient pas encore achevées en 1430; du moins, c'est l'opinion de Dom Marlot. (POVILLON PIÉRARD.)

noble. — Ses nombreuses statuettes ne furent point faites dans le même temps; on ne dut s'en occuper que quand les grands travaux furent finis. L'exécution de quelques-unes d'entre elles révèle le ciseau des XIVe et XVe siècles [1]. La tour du midi était encore imparfaite sous Charles VI. Le cardinal Filastre, ancien chanoine de Reims, se souvint alors de l'église dans laquelle il avait commencé sa brillante carrière; il se fit un devoir de lui venir en aide, et eut l'honneur de payer les dernières pierres de l'édifice dont Robert, de Coucy, traçait le plan deux siècles plus tôt. — Un immense désastre menaça peu après Notre-Dame de Reims. Le 24 juillet 1481, des ouvriers raccommodaient sa vaste toiture de plomb : c'étaient Jean et Remi Legoix. Ils négligèrent de surveiller le fourneau de charbon dont ils avaient besoin pour la fusion du métal. Vers midi, tout le haut de l'église fut en feu. La flamme gagna rapidement le clocher élevé sur la croisée du transsept ainsi que les quatre tours établies à ses deux extrémités. La charpente qui les composait, celle qui soutenait la couverture, étaient de véritables forêts. Rien ne put les empêcher de brûler. L'incendie atteignit bientôt les deux tours de la façade. Les cloches, le plomb du toit se mirent à fondre; des ruisseaux de métal coulaient de toutes parts et tombaient en cascade du haut de l'édifice sur ceux qui portaient des secours. Ce formidable torrent brûlait tout ce qu'il touchait, et formait un obstacle invincible au dévouement des Rémois. Ils ne purent sauver que le corps de l'édifice et le portail; tout le reste périt [2]. Le dommage fut estimé à plus de cent mille florins (deux cent mille livres tournois de cette époque). Il fallait annoncer ce terrible malheur à Louis XI. Ce prince, alors âgé, bizarre et soupçonneux, faisait parfois mine de prendre des accidents pour des actes volontaires. Que faire pour prévenir sa colère sans pitié? Les plombiers sont arrêtés et conduits à Laon devant le bailli de Vermandois. Les habitants s'assemblent à l'échevinage, et les chanoines au chapitre. Des gardiens sont placés de tous côtés. Voici qu'à neuf heures du soir, l'incendie reparaît et relève sa tête de feu; on s'en rend de nouveau maître. Le jour de l'Ascension, une immense procession fait le tour des débris fumants en implorant la miséricorde du Seigneur. Le peuple portait des torches; les hautes classes et les corps de métiers avec leurs bannières marchaient à sa tête. Cependant, le chapitre et le conseil de ville avaient envoyé une députation au Plessis-lez-Tours. Ils cherchèrent à se justifier et parvinrent à atténuer les effets du mécontentement royal. Le chapitre courut risque d'être remplacé par des moines, si nous en croyons Fourquart, le syndic des habitants, témoin et historien de ce triste événement. Il n'en fut rien. L'irascible monarque entendit raison. Les frères Legoix même finirent par être graciés. L'archevêque, les chanoines, les Rémois, les fidèles du diocèse et des provinces voisines se cotisèrent pour faire disparaître les traces du funeste sinistre. Bientôt les travaux recommencèrent. — En 1484 eut lieu le sacre de Charles VIII. Ce jeune prince, que l'on reçut au milieu des

(1) Les sculptures de la porte dite romane, le style des figures des deux portails qui l'accompagnent, certaines statues du porche de droite de la façade occidentale, etc., prouvent surabondamment qu'on s'occupa du décor dès l'époque même de la construction.

(2) M. Povillon Pierard ajoute ici quelques détails qui complètent l'ensemble des faits relatifs à ce regrettable incendie. « Les cinq clochers de la croisée de la même église furent également consumés par l'action du feu qui gagna bientôt la charpente des deux tours, et mit en fusion onze cloches dont le poids total était de 33,800 livres de métal. Le vent soufflait avec violence et menaçait la ville d'un incendie général, d'autant plus redoutable alors qu'à Reims, comme dans les autres villes de France, on n'employait que du bois dans la construction des maisons. L'activité des habitants ne put préserver d'une ruine totale la couverture de la cathédrale; mais tout le corps de l'édifice fut heureusement conservé. »

ruines encore irréparées, vit avec peine l'état de la royale église. Il accorda, pour sa reconstruction, une somme considérable à prendre sur l'impôt du sel. D'autres rois prolongèrent, après lui, cette généreuse concession. Les ouvriers purent travailler avec activité. La toiture fut recouverte de plomb; toutes les cloches furent réunies dans les deux tours du portail. Les clochers, qui décoraient les bras et le centre du transsept, devaient être rétablis. Des marchés furent débattus à cette intention. Les bois furent apportés et déposés dans l'intérieur de l'église. Le chanoine Cocquault constate qu'ils y étaient encore dans les premières années du règne de Louis XIV. Mais on recula devant les difficultés de l'entreprise, et l'on finit même par y renoncer. — La toiture, mal refaite en 1484, fut raccommodée en 1487. Jean Rogier, maître plombier, dirigea les nouveaux travaux, et posa la crête du comble, qu'il composa de fleurs de lis et de trèfles en plomb doré, placés alternativement. — La partie supérieure de la façade du croisillon méridional du transsept fut rebâtie en 1501. Le Sagittaire, qui se dresse à son sommet, fut remis en place en 1502. — En 1506, des fonds accordés par Louis XII furent employés à refaire le pignon du croisillon septentrional du transsept; mais, en 1515 seulement, on se décida à terminer, par des toits, le sommet des tours du portail. Jusqu'alors, elles avaient attendu les hautes flèches dont Robert, de Coucy, voulait les couronner. Depuis cette époque, l'édifice n'a plus éprouvé de modifications dans son ensemble, et nous le voyons aujourd'hui tel que l'a vu François Ier. »

Ici, vient tout naturellement se placer une question importante : celle de l'auteur ou du créateur d'un aussi splendide édifice. A en croire certaine opinion, cet honneur doit être partagé entre plusieurs architectes, mais un surtout me semble y avoir imprimé un cachet d'ensemble et d'harmonie que ses successeurs eurent le bon sens de respecter, bien que, sous le rapport de l'art, ils aient continué la construction de l'édifice dans la donnée et sous la pression des différentes phases que l'architecture accomplissait dans sa marche à travers les siècles. Comme on le voit, ce respect eut pour effet de produire l'unité dans la masse; les détails seuls, qui revêtirent les formes propres aux siècles, changent et diffèrent. Cependant, si l'on devait s'en tenir aux recherches d'un docte Rémois, l'auteur du plan de Notre-Dame ne serait pas Robert, de Coucy, mais bien les quatre autres architectes qui travaillèrent sous ses ordres ou qui lui succédèrent. Cette opinion, il faut le dire, n'a malheureusement qu'un défaut : c'est d'avoir contre elle les dates, les faits et jusqu'aux monuments eux-mêmes. Je passe volontiers sur les deux premiers points, et je me contente, comme preuve, du troisième, dont la valeur est incontestable. Je veux parler du labyrinthe ou du *dedalus* qui était établi sur le pavé de la nef centrale. « Au milieu du labyrinthe de cette église (1), dit Povillon Piérard, on voyait naguère, dans un large hexagone, une figure que l'on présume représenter l'architecte qui en avait conçu le dessin (le plan), et autour de cet hexagone était une inscription en caractères que le temps avait rendus illisibles. Aux quatre angles de ce *dedalus* se trouvaient quatre figures (2) avec des inscriptions presque entièrement effacées. Au coin, le plus près de la chaire, était représenté *Jean Leloup qui fut le maître des ouvrages durant seize ans et qui commença le portail.* A l'autre coin, et du même côté, était la figure de *Gaucher* (1), *de Reims, maître des ouvrages durant dix-huit ans, qui travailla*

(1) Voyez notre planche représentant le *plan général* et l'une de nos planches de *Labyrinthes*.

(2) Elles représentaient quelques-uns des architectes qui avaient exécuté les ordres de Robert, de Coucy, ou avaient continué son œuvre. (Tarbé, *Notre-Dame de Reims*, page 112.)

aux voûtes, voussoirs et aux portails. A l'autre encore, et vis-à-vis, était la figure de *Bernard*, *de Soissons, qui fit cinq voûtes et travailla à la grande rose du portail; il fut maître des ouvrages durant trente-cinq ans.* Au dernier coin, et à l'opposé de celui qui est près de la chaire, était la figure de *Jean*, *d'Orbais, maître des ouvrages.* — Ce labyrinthe, n'a probablement été construit qu'en 1240, pour faire passer à la postérité le nom des habiles artistes auxquels on doit l'exécution de ce beau monument (2). » — Ainsi donc, ce seul examen nous donne la valeur de l'opinion nouvellement émise, et l'on apprécie nettement la part qui revient à chacun de ces artistes dans l'exécution de la cathédrale. A Robert, de Coucy, la gloire de la conception et de la direction pendant sa vie, et, par conséquent, sa place au centre du labyrinthe; aux autres architectes, l'honneur d'avoir coopéré, d'avoir travaillé sous ses ordres et d'avoir plus ou moins consciencieusement suivi après sa mort les dessins du maître, et, dès lors, l'emplacement secondaire qui leur est assigné aux angles du dédale. Ce labyrinthe, on le voit, a, pour nous, la signification de la meilleure histoire, et, à défaut de textes ou de documents, la seule position donnée à ces artistes détermine sans conteste le rang que chacun d'eux occupa durant le cours de cette construction.

Il convient maintenant de dire quelques mots d'une porte établie dans la façade du croisillon septentrional du transsept et dont le caractère s'écarte un peu de celui des deux autres porches qui lui sont contigus. Pour se rendre compte de cette dissemblance, on doit rappeler quelle était sa destination. Elle fut ouverte pour donner accès dans les dépendances de la cathédrale, c'est-à-dire, dans le cloître et les divers bâtiments voisins (3). Donc, elle n'exigeait pas un grand luxe de décor; mais nous avons fait, au sujet de ce décor, une observation qui n'est peut-être pas sans valeur : il présente une grande analogie de style avec celui

(1) D'autres disent Gauthier.

(2) « Il aurait donc dû être religieusement respecté, continue Povillon. Cependant, en 1779, un chanoine de la cathédrale, nommé Jacquemart, probablement peu ami des arts et contrarié des courses continuelles que les enfants et les curieux faisaient autour de ce labyrinthe, sacrifia 12 à 1,500 francs pour le faire supprimer; on ne peut s'empêcher d'être surpris que le chapitre d'alors ne se soit pas opposé à cette mutilation. » — « Ce chanoine Jacquemart eut, dit M. Tarbé, le plaisir de voir ses vœux satisfaits. Le vieux *Dedalus*, aux historiques souvenirs, fut remplacé par des dalles de pierres toutes neuves, toutes blanches et noires, mais muettes et sans passé. Messire Jacquemart put lire son bréviaire sans distraction; mais il avait détruit l'unique monument élevé par la reconnaissance de ses devanciers à la mémoire des grands architectes rémois. On pouvait le conserver et interdire les courses indécentes. Le clergé du XVIIIe siècle subissait l'influence des idées de son temps; il devait porter le premier coup à nos vieux édifices et donner l'exemple des démolitions. La réforme de 1779 n'eut pas même le soin de relever les figures des architectes et de les incruster dans les murs d'une chapelle. Peut-être leurs restes reposaient-ils sous cette mosaïque! »

(3) Dans l'origine, les chanoines vivaient et habitaient en commun au cloître voisin de l'évêché. Depuis, on y ajouta les bâtiments nécessaires à l'administration du spirituel et du temporel, et on réunit, dans un même espace, un preau, au milieu duquel était le cimetière des domestiques des chanoines; une bibliothèque bâtie près de l'orgue de l'église; le logement du trésorier de Notre-Dame, appelé le Trésor, et qui a donné le nom à la rue qui lui était adjacente; un cartulaire (ou chartrier) attenant alors à l'horloge du chœur de l'église; un chapitre contigu à la sacristie; dans le même terrain se trouvaient les pressoirs, et, plus loin, l'église de Saint-Michel, jadis le réfectoire des chanoines. Près de ces lieux était le bailliage du chapitre; à l'autre côté, tenant à l'église de Saint-Michel, était l'école de droit; le lieu dit le *Pretiosa*, où s'assemblaient, chaque jour, les chanoines de la métropole, pour conférer des affaires qui intéressaient le chapitre, et où ils chantaient, après l'office de Prime, celui capitulaire, commençant par ces mots : *Pretiosa in conspectu Domini mors Sanctorum ejus*, et qui lui a fait donner le nom de *Pretiosa*. Dans ce cloître, qui renfermait tous les bâtiments, étaient les prisons du chapitre et un caveau, punition infligée par la justice des chanoines à ceux qui étaient pris en délit sur les terres du chapitre. — Au côté droit de l'église cathédrale, est le palais de l'archevêque, précédé d'une cour où était le siége de l'officialité; le reste du terrain adjacent comprenait les prisons de l'archevêque. Derrière le palais est une chapelle double. (POVILLON PIERARD.)

des parties refaites dans la nef centrale de l'église de Saint-Remi, en la même ville, et surtout avec les chapiteaux. Or, cette similitude nous porterait à une conjecture : Y eut-il à la porte de Notre-Dame influence de l'art de Saint-Remi ou réciproquement ? Quant à l'architecture de cette partie de l'édifice, on peut supposer que l'artiste la commença dans des vues qu'on abandonna pour quelque cause importante : soit un changement d'idées, soit une transformation de l'art, ou soit encore la venue d'un architecte voyageur. Toujours est-il que ce point présente un caractère particulier et une certaine lourdeur, lourdeur que partagent aussi les deux autres porches. Du reste, il y a, selon nous, une certaine connexité entre toutes ces parties, qui paraissent avoir été faites à des dates vraisemblablement presque contemporaines ou peu postérieures : ce que prouve, du reste, l'emploi des mêmes profils et du même larmier d'encadrement aux porches; les chapiteaux ont leurs analogues dans les étages supérieurs; la flore diffère peu ou point, et il n'est pas jusqu'aux statues placées au porche central qui n'offrent aussi cette lourdeur, c'est-à-dire des proportions courtes et trapues; enfin, on aperçoit, dans toute cette partie inférieure de la façade, une certaine incohérence qui indique, non pas des tâtonnements ou des hésitations, mais peut-être l'action successive d'idées différentes. L'une des plus curieuses a été signalée par M. Viollet-Leduc; je veux parler de la modification que subit le plan, dont on diminua l'épaisseur des murs à partir de l'étage supérieur [1].

Ce point signalé, il convient d'examiner la valeur de toutes les parties de l'œuvre; voyons donc le rôle qu'elles jouent ainsi que la place qu'elles occupent dans l'histoire de la science et dans celle des progrès de l'art de bâtir. Pour cette appréciation, l'on ne saurait mieux faire que de rapporter ce qu'en pense l'un des hommes les plus versés et les plus compétents en matière d'architecture du moyen âge [2] : « L'œuvre, dit-il, fut confiée à un homme dont le nom nous est resté. Si le monument est champenois, l'architecte était d'une ville voisine du domaine royal; il ne faut pas oublier ce fait : le plan, conçu par Robert, de Coucy, était vaste, établi sur des bases solides; cet architecte doutait de pouvoir l'exécuter tel qu'il l'avait projeté; il doutait de l'étendue de ses ressources, et, peut-être, de la constance des Rémois. Ses doutes n'étaient que trop fondés. Cependant, le projet de Robert fut rapidement exécuté jusqu'à la hauteur des voûtes des bas côtés, depuis le chœur jusqu'à la moitié de la nef environ. — Si nous comparons le plan de la cathédrale de Reims avec ceux de Notre-Dame de Paris, des cathédrales de Bourges, de Noyon, de Laon et de Chartres, nous serons frappés de l'épaisseur proportionnelle des constructions formant le périmètre de l'édifice. C'est que Robert, de Coucy, appartenait à une école de constructeurs robustes, que cette école s'était élevée dans un pays où la pierre est abondante. C'est, bien plus encore, que Robert avait conçu un édifice devant atteindre des dimensions colossales. La bâtisse avait à peine atteint la hauteur des basses nefs, que l'on dut renoncer à exécuter, dans tous leurs développements, les projets de Robert, qu'il fallut faire certains sacrifices, probablement à cause de l'insuffisance reconnue des ressources futures. Le plan du premier étage de la cathédrale de Reims est loin de répondre à la puissance des soubassements. Cependant, il est certain que l'on suivit, autant que possible, en diminuant le

(1) Voyez notre planche représentant : l'*Élévation du croisillon septentrional du transsept*, celle intitulée : *Détails en contre-bas de la rosace*, et d'autres.

(2) M. Viollet-Leduc, *Dictionnaire de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*, à l'article *Cathédrales*, Tome IIe, pages 315 à 323.

volume des points d'appuis, les projets primitifs ; et il faut une attention particulière et surtout la connaissauce des constructions de cette époque, pour reconnaître ces changements apportés aux plans de Robert, de Coucy. Nous essaierons, toutefois, de les rendre saisissables pour tout le monde ; car, ce fait ne laisse pas d'avoir une grande importance pour l'histoire de nos cathédrales, d'autant plus qu'il se reproduit partout à cette époque. — Il est facile de reconnaître que les contre-forts, dans la hauteur du collatéral (voyez la coupe transversale sur la nef), ont une puissance, une saillie que ne motive pas la légèreté de la partie supérieure recevant les arcs-boutants ; on sera plus frappé encore de la différence de force qu'il y a entre les parties inférieures et supérieures de ces contre-forts, en examinant la vue perspective d'un contre-fort de la nef. Dans la construction des deux pignons du transsept, la différence entre le rez-de-chaussée et les étages supérieurs est encore plus marquée ([1]). Robert, de Coucy, avait probablement projeté, sur ce point, des tours dont il fallut réduire la hauteur par des raisons d'économie. Une observation de détail vient appuyer la conjecture d'une modification dans les projets. Le larmier du couronnement des corniches, qui passent au niveau des bas-côtés devant les contre-forts des transsepts et du chœur, est muni de petits repos horizontaux ([2]), espacés les uns des autres de 0m.40 à 0m.50, qui forment comme des créneaux, et que Villart, de Honnecourt, contemporain et ami de Robert, de Coucy, appelle, dans ses curieuses notes, des *carniaux* réservés sur la pente des larmiers pour permettre aux ouvriers de circuler autour des contre-forts, à l'extérieur. Cela est fort ingénieux et bien entendu, puisque la pente des larmiers ne permettrait pas, sans ce secours, de passer devant les parements des contre-forts à toutes hauteurs. Or, ces *carniaux*, dont parle Villart, n'existent que sur les larmiers couronnant le rez-de-chaussée. Robert, de Coucy, eût cependant, s'il eût continué l'œuvre, réservé à plus forte raison des passages semblables dans les parties élevées de l'édifice ; mais les parements qui se dressent au-dessus de ces larmiers à carniaux, au lieu d'affleurer l'arête supérieure du lit du larmier, sont en retraite. Donc, alors, les *carniaux* deviennent inutiles, puisque, derrière eux, reste une partie horizontale permettant la circulation ; donc, si Robert eût voulu retraiter ainsi brusquement les contre-forts à partir du premier étage, il n'eût pas réservé des *carniaux* sur les larmiers ; et, puisqu'il les avait réservés, c'est qu'il entendait continuer à donner à ses gros points d'appui une saillie, et par conséquent une force plus grande que celle laissée après l'abandon des premiers projets. Il y a donc lieu d'admettre que Robert, de Coucy, éleva la cathédrale de Reims jusqu'à la hauteur des corniches des chapelles du chœur et des bas côtés, sauf les quatre premières travées de la nef, qu'il ne commença même pas ; qu'après lui, la construction fut continuée en faisant subir des changements aux projets primitifs, afin de réduire les dépenses ; que cette nécessité de terminer l'édifice à moins de frais était le résultat d'une diminution dans les dons faits par les populations. L'ornementation des parties inférieures du chœur et des transsepts de la cathédrale de Reims jusque et y compris la corniche des chapelles rayonnantes porte encore le cachet de la sculpture de la fin du XIIe siècle, tandis qu'immédiatement au-dessus du niveau des corniches de ces chapelles apparaît une ornementation qui a tous les caractères de celle du milieu du XIIIe siècle. — Dans la travée de droite du pignon du transsept nord est percée une porte donnant aujourd'hui dans la petite sacristie établie entre les contre-

(1) Voyez notre planche représentant : *Élévation du croisillon septentrional du transsept.*

(2) Voyez notre planche représentant : les *Détails en contre-bas de la Rosace*, fig. 2, et celle intitulée : *Détails de la porte du milieu*, fig. 13. — Voyez encore le *Plan des chapelles apsidales* et les planches de l'*Élévation* et de la *Coupe*.

forts ; cette porte, dont les sculptures sont peintes, date évidemment des premières constructions commencées par Robert, de Coucy, et les bas-reliefs pourraient même être attribués à l'école des sculpteurs de la fin du XIIe siècle. Les parties inférieures du pignon du transsept sud, qui ne furent pas modifiées par l'ouverture de portes, affectent une sévérité de style qui ne le cède en rien aux constructions inférieures de la façade de Notre-Dame de Paris. Tout enfin, dans le rez-de-chaussée de la cathédrale de Reims, du chœur à la moitié de la nef, dénote l'œuvre d'un artiste appartenant à l'école laïque d'architectes nés à la fin du XIIe siècle. Au-dessus, le style ogival a pris son entier développement ; mais, la transition entre les deux caractères architectoniques est habilement ménagée. Nous ne savons en quelle année Robert, de Coucy, cessa de travailler à la cathédrale; cependant, lui-même, en construisant, modifia probablement quelques détails de son projet primitif. Cet architecte n'en était pas à son coup d'essai lorsqu'il commença l'œuvre en 1212, et, peut-être, était-il déjà d'un âge assez avancé; toutefois, (et les notes de Villart, de Honnecourt, sont là pour le prouver) il cherchait sans cesse, comme tous ses contemporains, des perfectionnements à l'art laissé par le XIIe siècle; il ne pouvait ignorer ce que l'on tentait autour de lui. C'est ainsi qu'il fut amené à terminer la chapelle du chœur, commencée sur un plan circulaire comme celles de la cathédrale de Noyon, par des pans coupés. Les ornements de la corniche de ces chapelles, les *carniaux* des larmiers (1) dont parle Villart, le style des statues d'anges qui surmontent les petits contre-forts, ne peuvent laisser douter qu'elles n'aient été achevées par Robert, de Coucy, de 1220 à 1230. — Il avait fallu plusieurs années pour jeter les fondements de cet édifice commencé d'après un projet aussi robuste, d'autant plus que le sol sur lequel la cathédrale de Reims est assise n'est pas égal et ne devient bon qu'à plusieurs mètres au-dessous du pavé (de quatre à sept mètres d'après quelques fouilles faites au pourtour). Il n'est pas surprenant donc que ces énormes constructions, quelle que fût l'activité apportée à leur exécution ne fussent pas, en 1230, c'est-à-dire dix-huit ans après leur mise en train, élevées au-dessus des voûtes basses. A la première vue, le rez-de-chaussée des pignons des deux transsepts (2) paraît plus ancien que les chapelles du chœur; les fenêtres basses sont sans meneaux et encadrés de profils et ornements qui rappellent l'architecture de transition, tandis que les fenêtres des chapelles du chœur sont déjà pourvues de meneaux dont les formes, la disposition particulière et l'appareil sont identiquement semblables aux meneaux des bas côtés de la nef de la cathédrale d'Amiens qui datent de l'année 1230 environ. Robert, de Coucy, avait bien pu amender lui-même certains détails de son projet, en même temps qu'il adoptait les pans coupés pour ces chapelles au-dessus de la forme circulaire de leur soubassement. Quoi qu'il en soit, le maître de l'œuvre, en mourant ou en abandonnant les constructions à des architectes plus jeunes, peut-être après une interruption de quelques années, avait laissé des projets dont ses successeurs, malgré les réductions dont nous avons parlé, se rapprochèrent autant que possible. C'est ce qui donna à cet édifice un caractère d'unité si remarquable, quoiqu'il ait fallu un siècle pour conduire le travail jusqu'aux voûtes hautes. A Reims, plus que partout ailleurs, on respecta la conception du premier maître de l'œuvre. Aussi, lorsqu'on veut se faire une idée de ce que devait être une cathédrale conçue par un architecte du

(1) Voyez nos planches représentant : le *Plan*, l'*Élévation* et la *Coupe de ces chapelles apsidales*.

(2) Il est bien entendu que, pour le pignon nord, nous ne parlons pas des deux portes percées vers le milieu du XIIIe siècle.

XIIIe siècle, de la plus belle époque de l'art ogival, c'est à Reims qu'il faut aller. Et cependant, combien ce grand monument ne subit-il pas de modifications importantes; et, tel que nous le voyons aujourd'hui, combien est-il loin des projets de Robert, de Coucy, et même de ce qu'il fut avant l'incendie de la fin du XVe siècle. — Le plan de la cathédrale de Reims est simple; les chapelles rayonnantes, autour du chœur, sont larges, profondes; la nef, longue et dépourvue de chapelles. Les coupes et les élévations des parties latérales de l'édifice répondent à la simplicité du plan; les contre-forts et arcs-boutants, admirables de conception et de grandeur; les piles sont épaisses; les fenêtres supérieures profondément encadrées. Cet édifice a toute la force de la cathédrale de Chartres, sans en avoir la lourdeur; il réunit enfin les véritables conditions de la beauté dans les arts: la puissance et la grâce. Il est d'ailleurs construit en beaux matériaux (1), savamment appareillés, et on retrouve, dans toutes ses parties, un soin et une recherche fort rares à une époque où l'on bâtissait avec une grande rapidité et souvent avec des ressources insuffisantes. Ce ne fut guère qu'en 1240, que l'on continua les parties supérieures du chœur, que l'on commença les premières travées de la nef et la façade. Celle-ci ne fut achevée, sauf les deux flèches des deux tours occidentales, que vers le commencement du XIVe siècle; on y travaillait encore pendant le XVe siècle, mais en suivant les dispositions et les détails des XIIIe et XIVe siècles. — Un cloître s'élevait au nord de la nef et du transsept, et c'était probablement pour donner entrée dans ce cloître qu'avait été faite la porte dont nous avons parlé tout à l'heure. Deux autres portes publiques furent ouvertes dans les deux autres travées de ce pignon, vers le milieu du XIIIe siècle, et richement décorées de voussures, bas-reliefs et statues (2). — Deux tours s'élèvent sur la façade occidentale; quatre tours surmontent les quatre angles des transsepts, et une tour centrale se dressait, au centre de l'édifice, sur les quatre piles de la croisée. Une flèche, en plomb, couronnait le poinçon de la croupe du comble au-dessus du sanctuaire. Le pignon du transsept sud, donnant du côté de l'archevêché, ne fut jamais percé de grandes portes. On arrivait, du palais archiépiscopal au chœur, par des portes secondaires percées dans les soubassements de ce pignon. Pendant les XIVe et XVe siècles, de petites chapelles furent bâties, du côté du nord, entre les contre-forts de la nef et dans l'intervalle laissé par le cloître; mais, ces petites chapelles, qui ne dépassent pas l'appui des fenêtres, ne dérangent en rien l'ordonnance intérieure du vaisseau; elles ne s'ouvrent, dans le bas côté, que par de petites portes. — Si les projets de Robert, de Coucy, furent modifiés, c'est surtout dans la construction de la façade occidentale, qui présente tous les caractères de l'architecture la plus riche de la seconde moitié du XIIIe siècle. Comme décoration, elle se relie encore aux faces latérales par ces admirables couronnements de contre-forts dans lesquels sont placées des statues colossales. Mais, la multiplicité des détails nuit à l'ensemble; cette façade, quelque belle qu'elle soit, n'a pas la grandeur des faces latérales. L'archivolte de la porte principale vient entamer la base des contre-forts intermédiaires, ce qui tourmente l'œil; les nus, les parties tranquilles font défaut. Cependant, telle qu'elle est, la façade occidentale de la cathédrale de Reims est une des plus splendides conceptions du XIIIe siècle; elle a pour nous, d'ailleurs, l'avantage d'être la seule. Notre-Dame de Paris est encore une façade de l'époque de transition; il en est de

(1) M. Povillon Piérard dit que les pierres employées à la construction de cet édifice furent tirées des carrières d'Hermonville et de Merfy.

(2) Seule, la porte centrale est ouverte aujourd'hui.

même à Laon. Nous ne pouvons considérer ce portail comme appartenant au style purement ogival. Amiens n'a qu'une façade tronquée, non terminée, sur laquelle des époques différentes sont venues se superposer. Chartres n'est qu'une réunion de fragments. Bourges et Rouen sont des mélanges de styles de trois ou quatre siècles. Les façades de Bayeux, de Coutances, de Soissons, de Sens, de Séez, sont restées inachevées, ont été dénaturées ou présentent des amas de constructions sans ensemble, élevées successivement sans projet arrêté. La façade principale de Notre-Dame de Reims, malgré cet excès de richesse, a donc pour nous l'avantage de nous donner une conception franche en style ogival, et, sous ce point de vue, elle mérite toute l'attention des architectes. Son iconographie est complète, et ce fait seul est d'une grande importance. »

Nous n'ajouterons plus que quelques mots; ils seront consacrés à désigner les principales parties de l'édifice, ses dépendances ainsi que le mobilier dont on se servait pour les besoins ou les pratiques du culte; je dis : *servait*, parce que la majeure partie a été détruite et qu'on en est réduit, pour le connaître, à la seule mention et description des auteurs ou à des dessins et des gravures plus ou moins exacts. — En A [1] est le chœur; — B, la chapelle, dite du saint Lait; — C et D, des chapelles apsidales; — E, la chapelle de la Vierge; — F et G, des chapelles apsidales; — H, l'un des angles du transsept; — I, la nef centrale; — J, les collatéraux [2]; — K, le transsept; — L, le parvis et sa clôture; — M, M' et M'', les trois porches de la façade occidentale; — N, N' et N'', les trois porches du croisillon septentrional du transsept; — O, des entrées secondaires de l'église; — P, la galerie de communication entre la cathédrale et l'archevêché; — Q, la chapelle archiépiscopale; — R, R', R'' et R''', le cloître et ses galeries; — S, l'ancienne sacristie; — T, la salle des coustres. — *Figure* 1, le grand autel; — *Fig.* 2, autel et tombeau du cardinal de Lorraine; — *Fig.* 3, custode ou trésor du grand autel; — *Fig.* 4, siége, dit de saint Rigobert; — *Fig.* 5, stalles à double rang; — *Fig.* 6, stalles archiépiscopales; — *Fig.* 7, lutrin-aigle; — *Fig.* 8, le jubé; — *Fig.* 9 *et* 10, autels; — *Fig.* 11, lieu que l'on pense être celui où saint Nicaise fut décapité; — *Fig.* 12, la chaire; — *Fig.* 13, calvaire en face de la chaire; — *Fig.* 14, le labyrinthe ou dédale; — *Fig.* 15, autel du saint Lait; — *Fig.* 16, 17, 18, 19 *et* 20, autels des chapelles apsidales; — *Fig.* 21, autel; — *Fig.* 22, autel des Apôtres; — *Fig.* 23, autel de saint Barthélemy; — *Fig.* 24, autel de sainte Marguerite; — *Fig.* 25, autel de saint Léonard ou de Notre-Dame des Neiges; — *Fig.* 26, les fonts baptismaux; — *Fig.* 27, figure de la Vierge; — *Fig.* 28, armoire; — *Fig.* 29, l'orgue; — *Fig.* 30, l'horloge; — *Fig.* 31, le puits de l'église.

Telle est, aussi succinctement que possible, l'histoire fort abrégée de la cathédrale la plus complète qu'ait construit le moyen âge. En présence d'un tel monument, personne jusqu'ici n'avait eu le courage de saisir le géant corps à corps, et, après l'avoir minutieusement étudié, d'en composer une monographie digne de l'importance de l'œuvre, c'est-à-dire, qui mît non-seulement en évidence les divers éléments de son ossature, mais même toutes ses parties décoratives. L'immensité de la tâche ne nous effraya point. Pour réaliser ce projet, nous avons fait appel à de très-habiles artistes : MM. Leblan et Reimbeau, de Reims, auxquels se joint M. Félix Roguet. Cette colossale étude n'était réellement possible qu'à la condition

(1) Voyez notre planche représentant le *Plan géométral avec son mobilier du XIIIe au XVIe siècle.*

(2) C'est dans le collatéral de droite que se trouve le *Tombeau de Jovin*, monument dont la place serait beaucoup plus convenable dans l'une des salles du Musée de la ville.

de rencontrer des hommes d'intelligence, de talent et de cœur, mais qui fussent mus par cette volonté si nécessaire à l'accomplissement des grandes choses; aussi, devons-nous reporter une partie de notre succès sur leur docte et précieux concours. Grâce à eux, ce qu'on n'avait osé est en partie (1) achevé, et bien des années se passeront sans doute avant qu'on ne recommence un semblable travail; travail qu'on pourra offrir sur une plus grande échelle, mais qu'à coup sûr on n'exécutera pas mieux. — Nous serions évidemment injustes, si nous ne parlions ici de nos savants et si consciencieux interprètes, MM. les graveurs. Nous le disons avec orgueil : nul ouvrage d'architecture n'avait produit des œuvres d'une valeur égale à celles signées par MM. Huguenet, Guillaumot, Bury, Ribault et Sulpis. Quelques-unes de ces planches sont généralement regardées comme des chefs-d'œuvre du genre, et nous avons vivement regretté que le jury de nos expositions n'ait voulu en apprécier la valeur. Cela est d'autant plus fâcheux que ces artistes, sans rivaux en Europe, avaient là une page capitale, et cette page méritait une récompense dont nos lecteurs savent, au reste, leur tenir amplement compte. — Enfin, nous croirions manquer à nos sentiments de reconnaissance, si nous n'adressions, à Mgr le cardinal archevêque de Reims, l'expression de nos respectueux et sincères remercîments pour la bienveillance avec laquelle il a daigné nous accueillir et accorder à MM. les artistes toutes les facilités dont ils avaient besoin pour entreprendre et mener à bonne fin cette grande et immense œuvre.

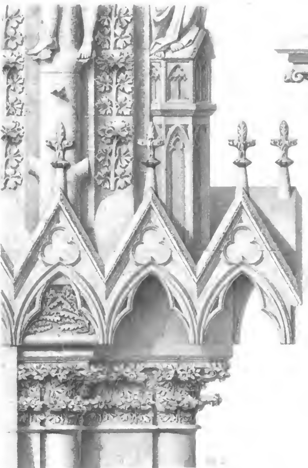
(1) Je dis : *en partie*, parce que notre monographie n'est pas complète: il y manque les coupes, l'élévation latérale et plusieurs autres planches de détails.


NAPOLI





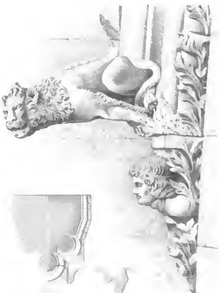






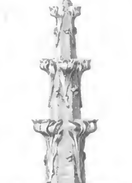










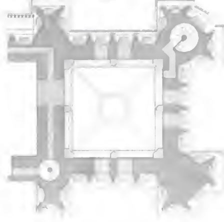




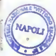






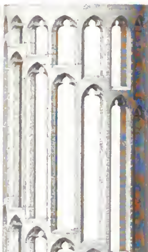




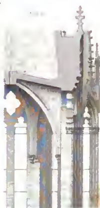

NAPOLI













Dessin d. E. Lebian

Gravé par ... Salpi.

ÉGLISE CATHÉDRALE A REIMS

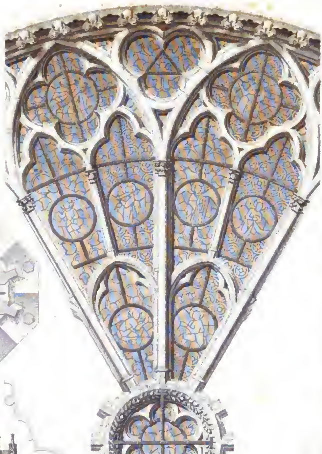
Clochers et Détails





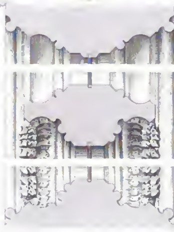












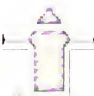



NAPOLI



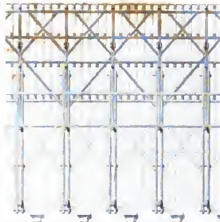




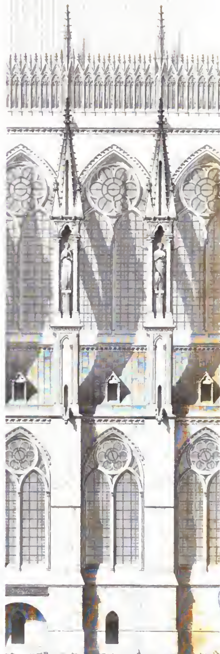












NAPOLI



ÉGLISE CATHÉDRALE À REIMS





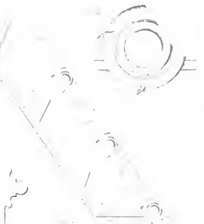
ÉGLISE CATHÉDRALE A REIMS




NAPOLI




















NAPOLI







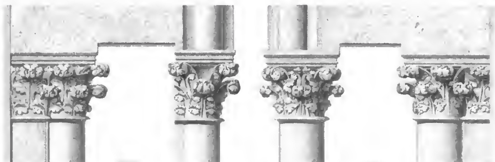








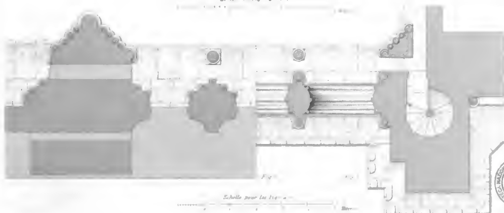

ÉGLISE CATHÉDRALE A REIMS







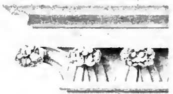




ÉGLISE CATHÉDRALE, A REIMS

Transept — Pavillon septentrional — Détails en contrebas de la Rose


NAPOLI









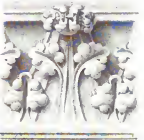



NAPOLI









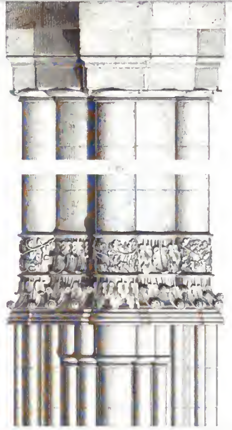
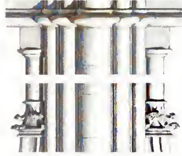




NAPOLI









NAPOLI


NAPOLI



CATHÉDRALE A REIM[illegible]


NAPOLI



de Leblan et Roguet



ÉGLISE CATHÉDRALE À REIMS



ÉGLISE, A SAINT-GÉNÉROUX

« Le monastère d'Ansion, si connu depuis sous le nom de Saint-Jouin, renfermait, aux Ve et VIe siècles, de pieux cénobites, dont les âmes ardentes regrettaient les luttes du désert, les douleurs du martyre. En 499, il y avait à peu près dix ans que l'un de ces fervents cénobites s'agenouillait sur les dalles de son église ; son front, qui conservait quelque chose de sa noble origine, se plissait sous le poids des pensées ; car il fallait à cette âme romaine des bois sauvages et silencieux ; son front se vieillissait ; car il désirait un lieu solitaire pour bâtir une cellule ; car il aurait voulu, par de longs sacrifices, ressembler à ces vigoureux athlètes, qui, les premiers, étaient allés s'enfoncer dans le creux d'un rocher ou lutter sur la grève déserte. — Décidé par de nouveaux efforts, Saint-Généroux laissa tout à coup l'église de Saint-Jouin et le cloître qui l'abrita si longtemps ; il partit, au commencement du VIe siècle, pour aller, loin des hommes, du bruit et des regards, ensevelir, dans quelque coin désert, sa glorieuse vie qu'il voulait user, goutte à goutte, au service de Dieu. Sa course fut peu longue. Bientôt, il fallut qu'il s'arrêtât sur les bords d'une rivière qui murmurait à ses pieds. Frappé par le bruit monotone et paisible du Thouret, charmé par les sombres rochers qui s'élèvent sur sa tête, il se repose un moment et dépose sans regret son bâton de voyageur. Maintenant, il est seul ; il peut, sur les côteaux déserts, écouter les vents qui murmurent ; il peut se livrer, en paix, à de nobles méditations, à de saintes extases. — Bientôt, de pieux pèlerins vinrent le visiter pour vivre sous sa loi et s'abreuver, comme lui, aux sources de la solitude. Quand il eut donné à ces nouveaux prosélytes des cellules, une église, il fallut, malgré lui, les abandonner et revenir à Saint-Jouin, pour édifier, par son exemple, son premier monastère. — Quand Saint-Généroux fut sorti de ce monde, les pieux compagnons de sa solitude réclamèrent sa dépouille : ils l'obtinrent et la rapportèrent dans l'église élevée par ses soins ; les miracles qui s'opérèrent, dit-on, sur la cendre du saint abbé, la rendirent célèbre ; aussi, des maisons s'élevèrent bientôt autour de la miraculeuse relique, et formèrent un petit bourg, chef-lieu d'une paroisse, qui porte le nom du pieux cénobite dont j'ai raconté l'histoire[1]. » — Tel est, suivant un écrivain local, le récit des faits relatifs à la vie de saint Généroux ; mais, comme on s'en aperçoit, leur date ne se rapporte guère à celle de l'édifice dont il est ici question, et nous avouons même qu'on ne peut la préciser davantage. Cependant, son caractère, son art, son style, tout l'attribue à une époque évidemment postérieure, mais qu'aucun texte ne vient, malheureusement, éclaircir. S'il est donc, parmi les œuvres de l'architecture religieuse, un monument dont l'origine semble entourée de mystère, c'est bien l'église à laquelle nous consacrons ces quelques lignes. On ignore tout ce qui concerne sa fondation et son histoire, et, sous le rapport de l'art, il provoque maintes questions qui soulèvent encore de plus nombreuses hypothèses. En présence d'un tel édifice,

(1) *Monuments religieux, civils et militaires du Poitou.* Première série, *Département des Deux-Sèvres ;* dessins d'après nature par Baugier, avec un texte explicatif et historique par Charles Arnauld ; Niort, 1847, in-4° (page 43 et suivantes.

l'historien et l'antiquaire se trouvent donc dans un embarras extrême, et réduits aux seules ressources dont ils peuvent faire usage : la conjecture et l'investigation.

L'église de Saint-Généroux remonte vraisemblablement à cette période où les sciences et les arts furent complétement déchus par l'abandon de leur culture, je veux dire à cette époque fatale où l'Europe, décimée par les invasions et les malheurs qui succédèrent, en était arrivée à ce découragement qui lui fit négliger tout pour ne penser qu'à la vie. Peut-être même appartient-elle aux premières années de rénovation ou de tranquillité qui suivirent ces temps de troubles et de misères, conjecture qui puiserait sa source dans la simplicité de la bâtisse et de son ornementation. On y retrouve comme une copie plus ou moins altérée de la basilique; la pauvreté de sa construction accuse l'enfance de l'art, et, quant au décor, il se borne à l'alliance de la pierre à la brique et au ciment rouge auxquels on joignit quelques ornements et de grossiers chapiteaux. Le résultat de ces observations porterait à croire que ce monument peut être du IXe siècle ou du commencement du Xe, qui vit la fin de ces malheurs, et fut aussi le point de départ d'une ère où l'on put enfin respirer. Cet état de calme pourrait donc être le moment où la société pensa à se remettre à la pratique de l'art, et celui encore où l'on érigea cet édifice? Tout ce que l'on peut dire, c'est que les éléments en sont pauvres et misérables et que les artistes, si l'on peut donner ce nom aux grossiers constructeurs de cette époque, étaient certainement fort inhabiles. Une telle condition n'avait cependant rien que de naturel. C'était même la conséquence des événements accomplis; puisque, barbares et normands, en se ruant sur le monde, avaient fait table rase de la civilisation. Dans ce cataclysme, tant de choses avaient péri, que nous trouvons même extraordinaire qu'il se soit rencontré des hommes assez forts, assez supérieurs, pour relever, à des époques plus ou moins distantes, tout ce que ces hordes avaient abattu. Charlemagne surtout aida puissamment à cette rénovation; mais, à sa mort, l'inhabilité de ses fils, leurs querelles et d'autres désastres vinrent encore frapper la société et la plonger dans de nouveaux malheurs. Or, au milieu de ce concours de circonstances, toutes plus ou moins terribles, on comprend que l'art ait eu beaucoup à souffrir. Il fut même dans une condition telle qu'on n'y apercevait plus guère de trace de l'influence romaine, cette source léguée aux Mérovingiens; presque tout en avait disparu. Lors donc qu'on voulut se remettre à bâtir, on ne trouva plus d'hommes capables; il n'y avait que de grossiers maçons impuissants à produire de belles choses, puisqu'ils ignoraient l'art, la théorie et la pratique. Aussi, n'étaient, peut-être, certaines lueurs sur les points où restaient quelques monuments élevés par le peuple-roi, n'étaient ces lieux, partout ailleurs une autre manière de construire et de décorer avait remplacé ces prototypes. Le secret des grandes choses s'était perdu; les artistes étaient descendus dans la tombe sans avoir transmis de leçons à leurs successeurs; enfin, des siècles devaient succéder à d'autres siècles avant qu'on sût faire entrer l'art dans les édifices. Ainsi oublié, l'art ancien, l'art gallo-romain, avait été remplacé par un autre système de construction et de décor, né des besoins et des connaissances à cette époque, et ce système, comme style et caractère, fut complétement en rapport avec l'état de civilisation du ou des peuples qui le produisaient, c'est-à-dire qu'il traduisit, par sa nature rudimentaire, les idées de la société en fait de matière d'art. Là est, selon nous, la cause de cette condition. Dans l'architecture, aux plans symétriques et aux compositions régulières ou rectilignes des Romains avaient succédé l'impuissance et l'irrégularité. D'autre part, le décor, par cette rigoureuse conséquence de la loi d'unité, subit les mêmes transformations; une sculpture lourde, étrange et défectueuse avait pris la place de ces formes encore si belles quoique

altérées déjà sous les empereurs et plus tard (1); enfin, tout ce qui tenait à l'ornementation plastique devint presque nul. Le praticien ne savait rien faire, et, pour créer une décoration, l'architecte fut contraint, par le manque de sculpteurs, de la chercher dans les éléments mêmes de la construction; car, on le voit alors, pour obtenir des effets qui rompent la monotonie de l'appareil, composer des dispositions bizarres dans la pose des matériaux; on le voit emprunter aux Romains cette alliance de la brique à la pierre, afin de produire des oppositions ou des variétés de nuances; on le voit employer, comme à Saint-Généroux, d'épaisses couches de mortier rougeâtre, sans doute pour former comme une sorte de cadre; enfin, on observe qu'il eut recours aux combinaisons des éléments qu'il dispose de différentes manières, sous forme réticulée, en épis, en arête de poisson, en feuille de fougère, en cercle, en triangle, en étoile et en pyramide. L'emploi de ces divers expédients prouve assez, ce me semble, le manque ou l'absence des sculpteurs, et ce fait devient on ne peut plus manifeste; car, on n'introduit de membres sculptés que lorsqu'il y a force majeure et lorsqu'on ne peut faire autrement, comme pour les chapiteaux, et encore, je me demande si l'on doit réellement honorer de ce nom les informes ornements en très-bas-relief que l'on fait saillir de leur corbeille. De semblables résultats sont bien de nature, je pense, à nous donner une triste idée de la condition de la société et de son art à cette époque. Cette remarque nous conduit, du reste, à une constatation : c'est qu'on remplaça dès lors la sculpture, qu'on ne savait plus faire, par un système particulier d'ornementation dont les éléments furent pris dans l'architecture elle-même; et, de là, ces frontons à simples moulures, ces encadrements de baies, ces cordons supportés par des billettes, des corbeaux ou modillons, etc.; enfin, je signalerai aussi, comme mode de décor, les différentes dispositions de l'appareil. Tels furent l'état et la valeur de l'art à l'époque où l'on construisit l'église de Saint-Généroux.

En l'absence de documents historiques et en face de difficultés assez graves pour déterminer un art et des éléments dont on ne trouve d'analogues qu'à des dates assez distantes, le mieux est de s'abstenir. Nous nous bornerons donc à ajouter que plusieurs détails de Saint-Généroux se rapprochent de ceux employés au baptistère de Poitiers, à Saint-Martin d'Angers et à d'autres monuments avec lesquels ils ont un certain air de ressemblance. — Quant à l'église, son plan dérive des premières basiliques chrétiennes, et ses murs ainsi que son comble (*détruit*) paraissent avoir été conçus dans cette donnée. La décoration, seule, des faces extérieures s'en écarte complétement; mais, à Saint-Généroux, on ne voit aucun contre-fort, parce que les murailles n'avaient à soutenir qu'une toiture légère (2). Il est cependant plusieurs autres remarques que nous ne saurions passer sous silence : ce sont, d'abord, des gauchissements et des irrégularités dans le plan; puis, l'inégalité des colonnes, leurs formes trapues ainsi que la pauvreté de dessin, de composition et de sculpture des chapiteaux. Toutefois, parmi ces derniers, je tiens à signaler ceux reproduits aux fig. 1 et 2 de notre IIe *planche de détails*, parce que tout nous porte à croire que ce sont les seuls qui appartiennent à la construction primitive, laquelle se réduit au sanctuaire avec ses apsides secondaires et au long rectangle, ayant formé une ou plusieurs nefs. Quant à ce transsept, indiqué par une teinte plus claire, il est sans aucun doute d'une époque postérieure ainsi que les trois grandes arcades transversales surmontées d'arcatures. Je n'en signalerai, pour preuve, que le dessin et le caractère des chapiteaux comparés à ceux que j'ai cités. Les premiers accusent quelques réminiscences romaines, assez ma-

(1) Nous voulons parler, en dernier lieu, des chapiteaux de Poitiers, de Jouarre, d'Aix-la-Chapelle, etc.

(2) Très-vraisemblablement, un comble en charpente apparente.

nifestes, selon nous, dans la forme de la corbeille, dans la présence des volutes, des feuilles, des perles et jusque dans celle du fleuron placé sur le tailloir [1]; tandis que tous les autres paraissent d'une époque romane, soit par les ornements, soit par les figures. Le style de ces deux chapiteaux ainsi que leur mode de sculpture diffèrent complétement des autres; celui surtout (figure 2), qui est dans le sanctuaire, paraît être une copie faite d'après un original romain, telle qu'on savait l'exécuter alors. — Nous avons dit quelques mots des différentes combinaisons de pierres dans l'appareil afin de produire un décor des parois extérieures; nous devons ajouter qu'elles ne furent pas toutes formées de pierres juxtaposées; il est quelques figures dont le dessin fut seulement creusé dans le calcaire et rempli de mastic coloré. Enfin, d'épaisses couches de mortier ou de ciment rouge dessinent et encadrent toutes ces compositions d'appareil réticulé, losangé, etc. — Le sanctuaire a subi un changement notable dans sa disposition : Le *presbyterium* fut considérablement allongé [2]. Cette partie de l'édifice a reçu de l'architecte des modifications qui lui sont propres et dont il n'a point fait l'emprunt aux premières basiliques, qui ne les possèdent pas. Ainsi, des ouvertures, chose digne de remarque, mettent en communication et conduisent de celui-ci dans les chapelles apsidales, qui ont vue dans le sanctuaire à l'aide d'arcades ouvertes sur l'un des côtés. Ces arcades et ces ouvertures servaient encore à donner du jour dans les chapelles; quant au *presbyterium*, il était éclairé par une immense fenêtre et deux *oculi*, dont la forme et le décor, à cette date, offrent le plus grand intérêt.

« Telle est, dit l'historien précité [3], la petite église de Saint-Généroux, dont quelques savants font remonter la construction jusqu'à l'époque qui précéda l'invasion des Normands. Cette opinion est celle de Dom Fonteneau, de cet infatigable bénédictin qui compulsa si longtemps les chartes du Poitou [4]. Il prétend que cette curieuse église fut la seule de nos contrées qui se déroba aux destructions de ces hordes du nord qui vinrent sur le sol de la France pour tout ravager, pour tout détruire. D'autres archéologues pensent que l'église de Saint-Généroux fut seulement construite dans le Xe siècle..... » Nous regrettons que Dom Fonteneau n'ait pas mentionné les textes sur lesquels il appuie son opinion, opinion qui nous paraît toute personnelle, puisqu'il ne désigne aucune date et qu'il se contente de dire quelle doit être antérieure à l'invasion des Normands. Les murs ainsi que leur décoration extérieure semblent être du IXe siècle, peut-être même du temps de Charles-le-Chauve, qui fut un ami des arts et sous lequel on exécuta de très-beaux manuscrits; mais il est certain que le monument a été remanié plus tard, sans doute au commencement du XIe siècle, à l'époque où l'on ajouta le transsept.

(1) Parmi ces chapiteaux, celui représenté dans la figure 2 de notre deuxieme planche de détails est le seul dont le style se rapproche de ceux de Poitiers, d'Aix-la-Chapelle, de Lorsch et de Jouarre; les autres s'en écartent et constituent comme une espece de type offrant une grande analogie avec l'art roman. De telles dissemblances ne sauraient être attribuées à la même époque, au même art et aux mêmes praticiens. Il y a là une distance incommensurable !...

(2) Cet allongement ne se voit pas avant l'époque de Charlemagne et de ses successeurs.

(3) M. Arnauld, *Monuments religieux, civils et militaires du Poitou, etc.*






NAPOLI

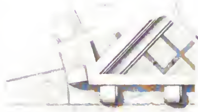








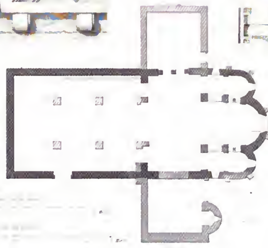








































ÉGLISE, À SAINT GENÉROUX



ÉGLISE DE SAINT-MILLAN, A SÉGOVIE.

Parmi les églises romanes de l'Espagne et celles de Ségovie en particulier, il en est plusieurs qui présentent, dans leur ensemble, une disposition architectonique sur laquelle nous avons cru devoir appeler l'attention de nos lecteurs. Cette disposition, qui s'écarte des règles ordinaires en matière de composition d'églises, semble n'avoir point été très-commune aux XIe et XIIe siècles, et constituer même une modification importante qui méritait de prendre place dans notre recueil; car, elle fait connaître une de ces combinaisons insolites, ou locales peut-être, dont firent parfois usage les architectes du Moyen-Age pour la décoration des parois ou faces extérieures de leurs monuments religieux. Aussi, n'était cette particularité, l'église de Saint-Millan (1) n'offrirait à l'étude rien de bien remarquable, puisque sa composition s'éloigne peu d'ailleurs de celle usitée dans les édifices sacrés des XIe et XIIe siècles. En effet, le plan, par ses dispositions, rappelle assez exactement celles adoptées pendant la période romane, et son système de construction (2) et de décoration paraît, à très-peu près, le même que celui pratiqué à cette époque dans presque tous les édifices septentrionaux de la chrétienté. L'intérêt qui s'attache à ce monument, consiste donc dans la disposition de ces espèces de galeries dont le développement s'étend, en saillie, sur l'un et l'autre flanc de la basilique.

Quelle était, à l'origine, la destination probable de ces galeries extérieures? Là est la question. En l'état présent des études archéologiques, nous ne saurions positivement le dire, attendu qu'on manque de documents à cet égard, ce qui ouvre tout naturellement le champ à l'hypothèse. Quoi qu'il en soit, nous avons fait reproduire cette disposition de Saint-Millan, comme l'une des modifications intéressantes que subirent les églises de certains pays durant les XIe et XIIe siècles : modification qui tient probablement à des causes locales ou à des besoins particuliers qui échappent, et que, faute de renseignements, nous ne savons définir, mais dont l'intention réelle pourrait vraisemblablement se trouver dans l'une des conjectures, plus ou moins fondées, que nous livrerons, plus loin, à la sagacité de nos lecteurs.

Toutefois, qu'on nous permette, avant d'aborder cette question, de rechercher d'abord si cette disposition fut spécialement propre à l'Espagne. Sur ce point, il faut reconnaître que, bien que sur une moindre échelle, nous la trouvons employée, dès l'empire d'Orient, soit au Théotocos, de Constantinople, ou à l'église de la Vierge, à Mistra; que, plus tard, on l'aperçoit en France, à l'église de Saint-Maur-les-Fossés et ailleurs; qu'enfin, au XVIe siècle, l'église conventuelle de Monréale, en Sicile, présente aussi une semblable galerie. Or, de ces observations, il résulte que, tout en n'ayant point été généralement pratiquée dans un grand

(1) Elle servit primitivement de cathédrale avant la construction de celle actuelle, qui date de la Renaissance.

(2) Il ne nous paraît point inutile de signaler ici le petit nombre des baies destinées à éclairer l'intérieur; ce manque d'ouvertures doit évidemment y produire une teinte sombre et mystérieuse qui porte l'âme au recueillement et à la prière.

nombre de monuments religieux, cette particularité architectonique fut cependant usitée quelquefois dans des pays divers et à des époques différentes. On pourrait même, à la rigueur, pousser ici beaucoup plus loin le système des conjectures, en admettant que les analogues, produits par l'art roman, durent être construits, peut-être, au retour des Croisades, par des artistes qui avaient remarqué cette disposition dans certains édifices sacrés de l'empire d'Orient.

Ces analogies reconnues, passons à l'examen particulier de ces galeries. D'après les recherches des architectes et des archéologues qui ont exploré l'Espagne, cette disposition paraît se rencontrer exclusivement dans les provinces de Ségovie et de Guadalajara, mais surtout dans la première. Cette similitude est ici un fait qui s'explique tout naturellement, puisqu'on sait qu'aux XIe et XIIe siècles, ces deux provinces furent en communication directe. Maintenant, il est à remarquer que la disposition de ces galeries ne fut pas toujours la même, et qu'elle varie de différentes manières. Ainsi, et sans sortir même de la ville de Ségovie, on en peut étudier les plus ordinairement en usage. Généralement, elles sont disposées sur les flancs des églises. On les trouve érigées quelquefois sur un seul côté, comme à Saint-Jean; ou sur les deux faces latérales, comme à Saint-Millan; on en connaît qui entourent trois côtés, comme à Saint-Étienne, et il y en a aussi, de même qu'à Saint-Martin, qui viennent aboutir au grand porche, dans lequel elles donnent accès; enfin, nous devons encore faire remarquer qu'à Saint-Millan, ces galeries commencent à la façade occidentale et se terminent aux croisillons du transsept. Au reste, ces différentes dispositions ont l'air d'être subordonnées, soit au caprice ou à des convenances locales.

Mais, que peut-on réellement conclure de la destination de ces galeries par rapport à leurs dispositions particulières? — Un fait qui frappe, c'est qu'à Saint-Martin, on y remarque des tombeaux, placés à hauteur dans le mur plein, comme à Gironne, ce qui porterait à conjecturer qu'elles avaient le même but que dans les cloîtres de l'Espagne; mais, telle n'était probablement pas la seule cause de ces appendices, et l'on doit conséquemment en chercher le ou les motifs ailleurs. Ici, viendrait se placer la pensée de promenoirs publics qu'auraient fréquentés naguère les graves drapiers et les marchands de laine, après le repas du soir; peut-être, étaient-ce des espèces de porches, érigés pour quelque usage laïque, soit l'endroit d'un petit commerce ou celui d'un refuge en cas de mauvais temps; ou pourrait encore y voir le lieu d'une pratique religieuse, ou même une espèce de caravansérail gratuit, ouvert aux mendiants ou aux étrangers peu fortunés de passage à Ségovie; enfin, il serait très-possible que ces galeries aient été simplement, comme nous le disions en commençant, destinées à servir de décoration aux parois extérieures des églises. Toutefois, on comprend que ce sont là seulement des conjectures de notre part, et que, peut-être, la moins déraisonnable d'entr'elles est fort éloignée du but ou de la véritable cause pour lesquels ces galeries furent vraisemblablement construites.

Dans tous les cas, cette particularité architectonique étant une de ces questions qui n'avaient point été abordées jusqu'ici, méritait certes, par son importance, d'occuper une place dans notre ouvrage. Loin de nous, la vaine prétention de l'avoir traitée à fond et résolue d'une manière complète; nous n'avons eu d'autre but que celui d'appeler l'attention des archéologues et des architectes sur un sujet qui avait échappé à leurs investigations, et que nous devions, par conséquent, nous faire un devoir de mettre en lumière.





EGLISE DE S^T MILLAN A SEGOVIE



CHAPELLE DE L'ARCHEVÊCHÉ

A REIMS

Depuis les premiers siècles qui suivirent l'établissement du christianisme, les évêques eurent toujours une demeure située près de leurs églises, et c'est, de là, qu'ils se rendaient dans le lieu saint pour y remplir les charges ou les fonctions de leur pieux ministère. Je n'ai pas intention de rechercher dans quel endroit ces évêques accomplirent alors leurs devoirs quotidiens de prêtres. Tout ce que nous voulons se résume dans ce fait, qui se rattache, du reste, au monument, objet de cette notice : c'est qu'à partir d'une certaine date, les évêques et les archevêques eurent, pour leur service et pour leur commodité, des chapelles particulières dans les constructions dépendantes des églises qu'ils administraient ou dans l'enceinte même de leur palais, qui en était voisin. Nous ajouterons encore que, l'évêque ou l'archevêque n'officiant plus dans la cathédrale qu'à tels jours de l'année et leurs devoirs ecclésiastiques leur imposant des pratiques journalières, on fut, par ce double motif, tout naturellement forcé de leur construire des chapelles spéciales où ils vinrent, chaque jour, dire ou entendre la sainte messe. L'établissement de ces chapelles résulta donc d'un besoin, et leur origine prit aussi sa source dans cette autre pensée : celle de ne faire paraître l'évêque ou l'archevêque en public qu'à certaines solennités, afin, sans doute, de donner un plus grand prix à leur présence par la rareté même de cette apparition. — Quelquefois, une galerie ou des communications reliaient ces chapelles à l'église, voisine de la résidence épiscopale.

A en juger par celles qui nous restent, ces chapelles furent assez nombreuses, et leur point de départ remonte à une date reculée, puisqu'on en signale de l'époque dite romane; mais, la plupart semblent avoir été construites pendant la période en arc aigu, c'est-à-dire depuis le XIIIe siècle, qui fut une époque de splendeur pour l'épiscopat. Leur ensemble forme assez généralement un édifice isolé, qui se relie plus ou moins au bâtiment épiscopal ou à l'église par différentes communications. Le plan est, presque toujours, celui d'une petite église, je veux dire l'alliance ou la combinaison d'une nef terminée par une apside, et, assez souvent, cette construction est à double étage. Comme toutes les créations qui procèdent de l'art, ces chapelles présentent une grande variété de formes, de distributions et de décor. Ces différences résultèrent des idées des artistes et de la situation ou de l'état de l'architecture à l'époque où elles furent érigées. Leur composition subit donc son influence, sa marche et ses transformations. C'est ainsi que, simples et peu ornées durant la période dite romane, elles acquirent, dès le XIIIe siècle, un luxe de plus en plus considérable; mais on doit reconnaître que celui-ci fut réservé pour l'intérieur.

Parmi les chapelles qui ont été construites pour cet usage, nous avons choisi et fait reproduire celle de Reims, comme l'une des plus anciennes et des plus remarquables. Sa fondation semble appartenir au premier tiers du XIIIe siècle et être bien antérieure à beaucoup d'autres. L'architecte la composa de deux parties superposées : une *chapelle basse* ou espèce de crypte, et une *chapelle haute*, spécialement destinée aux devoirs religieux de l'archevêque. L'extérieur est d'une très-grande simplicité. On accède à l'intérieur par les appartements épiscopaux. Un escalier, en contre-bas des salles, conduit à la chapelle basse. Elle est éclairée par des fenêtres en forme de soupiraux, ouverts entre chaque contre-fort. Le décor consiste dans les seules nervures de la voûte. On ignore la destination de ce lieu qui sert de base à la chapelle haute, objet principal et particulier de la construction. Celle-ci fut, pour son époque, une œuvre très-remarquable. En examinant de près son style et en le comparant à certaines parties de quelques monuments de Reims, on ne serait pas surpris d'y voir tels liens de parenté, que j'indique, mais qu'une étude approfondie viendrait, de tous points, établir; et, de cette constatation, découleraient, pour nous, maintes remarques et des traits de ressemblance sur plusieurs points de l'architecture champenoise, à cette époque. L'intérieur est composé d'une nef et d'un sanctuaire; ce dernier, chose notable, sans exhaussement de sol. Une arcature, à la partie inférieure, que surmontent de grandes baies en lancettes et sans meneaux, décore les parois de l'édifice; mais, suivant le mode de construction adopté en Champagne, les piles forment, dit l'un de nos plus doctes architectes (1), saillie à l'intérieur, de façon à diminuer, à l'extérieur, la saillie des contre-forts; ces piles, isolées de la muraille jusqu'à quatre mètres du sol, donnent un étroit bas-côté autour de la chapelle et produisent un charmant effet. Ce petit édifice, continue-t-il, malgré ses regrettables mutilations, passe, avec raison, pour un chef-d'œuvre; on y trouve, en effet, toutes les qualités à la fois gracieuses et solides de la bonne architecture champenoise, et, à côté de Notre-Dame de Reims, la chapelle de l'archevêché paraît encore une des meilleures conceptions du XIIIe siècle.

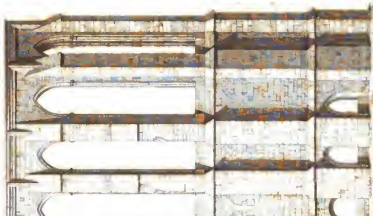
Reste à dire ici quelques mots pour compléter la description des parties détruites ou modifiées. Une ancienne gravure, exécutée, au commencement du XVIIe siècle (1625), par le rémois De Son, et représentant la façade de la cathédrale de Reims avec toutes les constructions qui l'entouraient, nous montre le pignon de la fenêtre, qui surmonte l'entrée de la chapelle, ainsi que la forme du campanile ou de la flèche *détruite* qui couronnait la toiture.

Cette étude terminée, qu'on nous permette de revenir sur un des points les plus dignes de remarque. Je veux parler de ces passages ménagés, lors de la construction, dans l'intérieur des contre-forts. Cette disposition donne lieu à différentes particularités qu'il est bon de consigner ici : celle de faire reposer les voûtes sur des piles saillantes à l'intérieur; puis, celle de produire, par leur saillie, de grands jeux d'ombre et de lumière, et, enfin, d'établir, pour les communications sur tous les points, des accès aussi commodes que faciles; qualités diverses qui font honneur à l'architecte de cette élégante chapelle.

(1) M. VIOLLET-LEDUC, *Dictionnaire de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle;* Tome IIe, pages 339-440.




















NAPOLI

CHAPELLE DU PALAIS DE LOUIS IX

DITE SAINTE-CHAPELLE, A PARIS

Dès les plus anciens temps, on comprit l'utilité d'établir, dans l'enceinte même des palais, certains oratoires ou sanctuaires destinés à l'accomplissement des pratiques religieuses, et leur création eut pour but de procurer aux monarques la faculté de pouvoir s'y rendre à toute heure sans être obligés de paraître en public et de sortir de leur résidence. Tout prouve que les princes catholiques de l'Orient et de l'Occident admirent cet usage; car, on le voit se continuer à travers les siècles et s'étendre même aux demeures des évêques, des seigneurs, etc., pour leur offrir un moyen ou une facilité qui devait entrer si bien dans leurs habitudes. Du reste, on en avait reconnu l'avantage; l'Église, en imposant certaines restrictions, l'avait autorisé; enfin, quelques autres motifs les purent encore faire établir. Quoi qu'il en soit, toujours est-il que les chapelles privées ou domestiques, constituèrent, pendant le moyen âge, une classe importante parmi celles des monuments, puisqu'à l'heure présente, malgré les pertes de tous genres, il en reste encore un certain nombre, et que toutes ont été élevées dans ce but et pour remplir cet office : procurer aux princes et aux seigneurs l'accomplissement de leurs devoirs religieux sans sortir de l'enceinte même de leur habitation.

Mais, parmi toutes ces chapelles, plus ou moins anciennes et plus ou moins élégantes, la plus complète et l'une des plus remarquables, sous le rapport de l'art et de l'architecture, est sans conteste celle que le roi Louis IX fit élever, à Paris, dans son propre palais. Selon toute vraisemblance, il l'érigea dans un double but que nous devons faire connaître. Devenu possesseur des reliques que l'empereur Baudouin avait données aux Vénitiens comme garantie d'un emprunt, le pieux monarque éprouva le désir de les déposer dans un lieu digne de leur importance. C'est vraisemblablement alors que l'idée lui vint de démolir la chapelle de Saint-Nicolas, dans laquelle on les avait provisoirement déposées, et d'établir, sur cet emplacement, un nouvel édifice ayant une double destination : celles de servir de *trésor* aux vénérables reliques, et de *chapelle particulière* à son château-palais. L'édifice construit, un document constate qu'il reçut dès lors la qualification de *Sainte-Chapelle;* mais rien ne prouve que ce genre d'oratoires l'ait porté auparavant. Dans son enthousiasme, Louis IX voulut que la chapelle de son palais devînt un monument somptueux, et, pour réaliser ce dessein, il manda l'un des architectes les plus capables, qui construisait ou avait construit, dans la capitale, plusieurs

beaux édifices, entre autres : un réfectoire dans l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Cet architecte s'appelait Pierre, de Montereau. Soit inspiration de l'artiste, soit conseils ou participation du roi, l'œuvre sortit telle, à peu près, qu'on la voit aujourd'hui; car, elle n'a reçu que de légers changements, assez faciles à reconnaître. Ce sont : la rosace, la partie supérieure des escaliers ainsi qu'un petit oratoire. Quelques autres modifications avaient encore dénaturé le monument; mais on les a fait disparaître.

Après trois ou quatre ans de travaux continus, c'est-à-dire poursuivis sans relâche et avec toutes les ressources que Louis IX fournit à son architecte, la chapelle fut enfin terminée. Sa consécration eut lieu le 25 avril 1248, en présence du roi, des princes et d'un grand concours d'évêques. On plaça la chapelle haute sous le vocable de la Sainte-Croix et de la Sainte-Couronne, et la chapelle basse sous le titre ou le patronage de la Vierge Marie, Mère de Dieu. Des dalles de consécration, portant des inscriptions commémoratives ou destinées à rappeler cette double dédicace, furent encastrées dans la paroi du mur occidental de chacune de ces chapelles, et, selon l'usage, les évêques consécrateurs accordèrent un an d'indulgence à tous les fidèles qui viendraient y faire des actes de dévotion, soit au jour anniversaire de la dédicace, soit encore pendant ceux de l'octave.

Telle est, aussi succinctement que possible, l'histoire d'un monument que beaucoup se plaisent à vouloir considérer, à tort, comme offrant, à l'extérieur, la forme d'un vaste reliquaire.

On a vu que le roi Louis IX avait si bien apprécié le talent dont Pierre, de Montereau, sut faire preuve dans la construction du réfectoire de l'abbaye de Saint-Germain, qu'il l'avait chargé de construire la chapelle de son palais. « Rien ne devait être épargné, dit Émeric David, pour que ce temple répondît, quoique dans de petites proportions, à la sainteté des objets qu'on y devait renfermer, et à la pieuse magnificence du roi. — Le programme, ajoute-t-il, fut celui-ci : Bâtir, sur l'emplacement qu'occupaient la chapelle Saint-Nicolas (1020)... et l'oratoire de la Vierge (1154)..., tous deux attenants au palais du roi, une chapelle dont le sol soit de niveau avec le palais, afin que le prince y arrive de plain-pied, et une église, où le service divin se fasse tous les jours, pour répondre à la piété des fidèles. » L'artiste satisfit à ces conditions, en construisant deux églises l'une au-dessus de l'autre, dont la plus haute, établie au niveau des planchers du palais, serait celle du roi, tandis que celle du plan inférieur serait donnée aux chanoines des anciennes chapelles, lesquels y célébreraient les offices pour le public. » Les travaux furent commencés en 1245 et finis en 1248. « Donc, remarque très-judicieusement M. Viollet-Leduc, la Sainte-Chapelle de Paris a dû être élevée en quatre ou cinq années au plus... On nous pardonnera, continue-t-il, d'insister sur ce point; nous désirons constater ainsi, une fois de plus, la rapidité avec laquelle les maîtres des œuvres construisaient leurs édifices au XIIIe siècle lorsqu'ils n'étaient pas entravés par le manque de ressources, et détruire une opinion trop généralement accréditée, même parmi les personnes éclairées, savoir : que les édifices de cette époque n'ont pu être élevés qu'avec lenteur (1). »

Ceci rapporté, et sans produire d'autres détails que nous publierons ailleurs, il faut passer à la description de l'édifice. Je l'emprunte encore à M. Viollet-Leduc; on ne saurait mieux dire :

CHAPELLE BASSE. — « Un porche précède la porte principale; un bas-côté fait le tour du vais-

(1) *Dictionnaire de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*: Paris, Bance, in-8°. Tome II, page 425.

seau. L'architecte a dû l'établir pour ne pas être contraint ou de trop élever le sommet de la voûte, ou de poser les naissances des arcs près du sol. Il était commandé par la hauteur des sols des appartements du premier étage, qui déjà existaient, et il tenait à placer le dallage de la chapelle haute de plain-pied avec ces appartements et galeries. Deux escaliers de service communiquent du rez-de-chaussée au premier étage et au comble. La chapelle basse est éclairée par des fenêtres occupant tout l'espace compris entre les formerets et l'appui décoré d'une arcature, de sorte que ces fenêtres affectent la forme de triangles dont deux côtés sont curvilignes; elles sont admirablement composées pour la place, et étaient autrefois garnies de vitraux colorés ou en grisaille. Cette chapelle laisse voir de nombreuses traces de peintures du XIII[e] siècle (1), et, dans l'arcature, des médaillons enrichis d'incrustations de verre avec dorures d'une finesse rare, de gaufrures et de petites figures d'apôtres en bas-relief sculptées dans un stuc autrefois peint. Le dallage de cette chapelle est entièrement composé de pierres tombales (2). »

Chapelle haute. — « Un porche précède le vaisseau, comme au rez-de-chaussée. Avant 1793, au trumeau de la porte était adossée une statue de Christ bénissant et tenant l'Évangile. Au-dessus, dans le linteau, était sculpté un Jugement dernier, le Pésement des âmes, et, dans le tympan, le Fils de l'Homme montrant ses plaies, ayant la sainte Vierge à sa droite, saint Jean à sa gauche, tous deux agenouillés comme à la porte centrale de la cathédrale de Paris. Toutes ces sculptures ont été complétement détruites. Le porche servait de communication, du côté du nord, avec les galeries du palais royal, et formait comme un vaste balcon couvert, de plain-pied avec l'église. Lorsqu'on entre dans la Sainte-Chapelle haute, ce qui frappe surtout, c'est l'extrême légèreté apparente de la construction. Au-dessus d'une arcature très-riche s'ouvrent de grandes fenêtres qui occupent tout l'espace compris entre les contre-forts sous les formerets des voûtes : de sorte que la construction ne paraît consister qu'en légers faisceaux de colonnes portant ces voûtes. Les vitraux qui garnissent les fenêtres, à cause de leur puissante coloration, ne laissent pas voir les contre-forts extérieurs qui constituent à eux seuls la solidité de l'édifice. L'arcature régnant sous les appuis des grandes fenêtres repose sur un banc continu, et présente, dans les quatrefeuilles, des scènes de martyres. Les statues des douze apôtres, portées sur des culs-de-lampe, sont adossées aux piliers. A l'apside, un édicule avec clôture fut élevé derrière l'autel après la mort de saint Louis, pour porter la grande châsse contenant les saintes reliques. L'intérieur de la Sainte-Chapelle était entièrement couvert de riches peintures et de dorures avec incrustations de verres colorés et dorés. Mais les vitraux forment certainement la partie la plus brillante de cette décoration ; ils sont, comme couleur et composition, d'une grande beauté, quoique, dans l'exécution, on s'aperçoive de la précipitation avec laquelle ils durent être fabriqués. »

(1) Elle fut, en grande partie, repeinte sous Louis XIII.
(2) Il s'y trouve encore une piscine fort remarquable.


NAPOLI



CHAPELLE PALATINE A PARIS



Dessin de F. Ro[illegible] Gravé par [illegible]

CHAPELLE PALATINE A PARIS

Fenetre de la Chapelle haute



ÉGLISE GRECQUE, A ATHÈNES

Bien que nous ignorions les événements historiques qui lui donnèrent naissance, et, par conséquent, la date de sa fondation [1], la petite église dont nous allons nous occuper, est cependant l'une des plus intéressantes parmi celles de l'art néo-grec; et quoique ce silence, qui cache malheureusement aussi l'origine d'un grand nombre d'autres édifices, nous prive de renseignements sans doute précieux à consigner et à faire connaître, l'œuvre architectonique qui vient ici prendre sa place, n'en offre pas moins, à l'artiste et à l'archéologue, une étude remplie d'intérêt; car, elle présente, dans son ensemble, plusieurs particularités qu'il nous semble utile de signaler à l'attention de nos lecteurs. Ce sont surtout la petitesse de ses proportions et la présence de l'arc en plein cintre outre-passé.

En ce qui concerne la première question, on doit dire que, malgré son exiguïté, cet édifice renferme, néanmoins, toutes les parties constitutives des monuments religieux, produits durant le Moyen-Age, par l'art néo-grec de l'école hellénique. Cette exiguïté porterait même à conjecturer qu'il dut, à l'origine, servir d'oratoire ou de chapelle, érigé sur la voie publique, puisque son intérieur ne pouvait recevoir qu'un nombre assez limité de personnes. — C'est, peut-être, le lieu de faire remarquer ici combien sont généralement petits et de peu d'étendue les monuments religieux, élevés, à Athènes ou dans la Grèce, sous l'influence des arts de l'Empire d'Orient; car, par l'habitude où nous sommes de voir l'importance de nos grandes églises du Moyen Age, on se fait, assez difficilement, une idée exacte de leur petitesse. Du reste, cette condition n'avait point échappé aux observations ainsi qu'aux recherches des archéologues, et surtout à l'un de nos amis, M. Daniel Ramée, qui fait, à l'aide de chiffres, ressortir cette particularité dans un paragraphe que nous rappelons à nos lecteurs [2].

Mais, l'un des principaux traits, qui donnent à cet édifice son cachet d'intérêt consiste dans l'emploi de l'arc en plein cintre outre-passé, qu'on voit ici combiné, et à l'extérieur et à l'intérieur. — Jusqu'en ces derniers temps, on crut que cette forme d'arc ou d'ouverture avait été exclusivement employée par les Arabes et qu'elle était même une caractéristique de leur architecture; mais, aujourd'hui que des recherches, jointes à une étude plus approfondie, en ont fait découvrir la présence dans les monuments d'autres peuples ou d'autres civilisations, cette opinion a dû évidemment se modifier en raison même de ces découvertes. Or, comme toutes les recherches qui touchent à des questions d'origine, celle de la naissance de ce genre

[1] L'époque, assez vraisemblable, de cette construction paraît devoir se rapprocher de celle des églises de Kapnikarea, de Saint-Taxiarque, etc., monuments où l'on retrouve, à très-peu près, le même système de dispositions.

[2] *Manuel de l'histoire générale de l'Architecture chez tous les peuples, et particulièrement de l'Architecture en France pendant le Moyen-Age*; Tome II, pages 83 et 84.

d'arc offre aussi un certain attrait, qui s'accroît encore des difficultés que cette solution présente. Sans aucun doute, il serait fort interessant de pouvoir déterminer maintenant, sinon l'origine positive, au moins le point vraisemblable de départ de cette forme; mais, en l'état présent de la science, on doit avouer qu'une partie des éléments manquent encore pour la résoudre d'une manière complète, c'est-à-dire, qu'on ne connaît point tous les monuments d'architecture dans lesquels elle peut avoir été employée. Toutefois, en réservant ici les conséquences des découvertes ultérieures et sans avoir la prétention d'éclaircir définitivement une matière encore enveloppée d'une certaine obscurité, on peut, selon nous, entrevoir assez vraisemblablement sa marche, ce qui nous permet d'essayer ici un classement chronologique des notions acquises à la science sur cet objet. Les monuments des différents peuples et des différentes époques de l'art dans lesquels on remarque l'emploi de ce genre d'arc sont, suivant l'ordre chronologique des temps, ceux qui appartiennent à l'empire grec d'Orient [1], aux Arabes, et à la période qui, dans notre Occident, embrasse les XI[e] et XII[e] siècles [2].

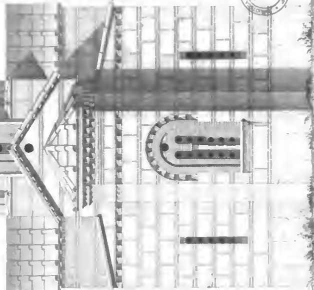
Ces singularités signalées, nous pensons qu'il ne convient guère d'entrer, à propos de ce petit édifice, dans une description minutieuse, puisqu'elle n'offrirait que des redites; d'ailleurs, sa composition générale s'écarte peu de celle qu'on retrouve à Athènes, dans quelques autres constructions religieuses du même art, et elle présente, soit à l'extérieur, soit à l'intérieur, des dispositions analogues. Disons-en toutefois quelques mots afin de faire mieux comprendre les rapprochements. L'église décrit, en plan, la forme d'un rectangle allongé, à l'une des extrémités duquel saillit un appendice, composant le sanctuaire; deux nefs, disposées transversalement et couvertes de voûtes en berceau, sont munies, à leur point d'intersection, de quatre pendentifs qui supportent la coupole et servent ainsi de transition entre la partie rectangulaire et la partie circulaire; l'accès à l'intérieur s'effectue au moyen de trois portes, de dimension inégale, ouvertes dans la façade; enfin, sa décoration sculpturale est à peu près nulle, et il n'y a point lieu de parler ici des peintures intérieures dont on ne voit presque plus aucune trace. Quant aux matériaux ainsi qu'au mode particulier de construction, on y remarque un assez heureux agencement de la pierre et de la brique.

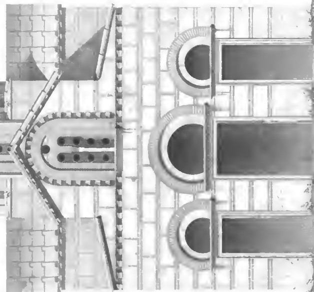
Tel est, à grands traits sans doute, l'examen de cette petite eglise qui, on ne peut le contester, se présentait avec des titres réels à l'étude des archéologues.

(1) Nous avons dit ailleurs que cette forme d'arc avait été empruntée par les artistes constantinopolitains aux architectes de la Perse.

(2) L'emploi particulier de ce genre d'arc ne fut point général dans les constructions romanes, et sa présence, sur ceux où on le voit combiné, doit toujours être considérée comme une exception; cependant, on doit encore établir une différence entre les arcs, construits originairement en plein cintre outre-passé, et ceux qui, par suite d'un tassement ou d'un affaissement quelconque, présentent accidentellement cette forme.


NAPOLI









CHAPELLES DE L'ORDRE MILITAIRE DU TEMPLE

A SÉGOVIE ET A RAMERSDORFF

Nous voudrions pouvoir entreprendre une histoire des différents édifices religieux qui furent construits pour les membres de l'ordre du Temple. Mais, la seule publication de nos exemples s'y oppose ; car, elle ne saurait suffire pour étudier, en détail, toutes les formes ainsi que les dispositions qui leur ont été données sur les divers points de la catholicité. Limité donc par nos deux monuments, nous sommes contraint de nous en tenir au chapitre de l'analyse, ce qui nous permettra, du moins, d'entrer dans quelques explications. — Passant ainsi sous silence l'historique de ces chapelles, j'arrive, sans transition aucune, à la partie descriptive, c'est-à-dire à l'étude des formes et de l'art. Dès l'abord et sur le premier point, il nous est donné de produire un document qui, selon nous, a bien son importance, puisque celui-ci ne tend à rien moins qu'à relever et détruire une erreur trop longtemps admise ; ce sera, pour nous, comme une compensation. Quelques archéologues, préoccupés du but qui donna naissance à cet ordre ainsi que des formes générales que revêtirent la plupart de ses monuments religieux, posèrent longtemps en principe que ces édifices reçurent toujours, comme disposition ichnographique, la figure d'un cercle ou celle d'un polygone, dont on ne s'écarta jamais. A ces antiquaires, nous répondrons que notre chapelle de Ramersdorff vient réfuter cette opinion et la rectifier de tous points. Ainsi donc, bien que le plus grand nombre des édifices construits pour les besoins religieux des monastères du Temple ait plus particulièrement affecté les figures que nous avons dites, et cela, pense-t-on, en souvenir et imitation de l'église du Saint-Sépulcre, à Jérusalem, que les Templiers auraient pris pour modèle, il est maintenant prouvé que cet ordre ne s'en tint pas, pour le plan, à deux formes, mais qu'il admit encore la disposition rectangulaire des basiliques, avec nefs et apside. De ce dernier genre, on connaît plusieurs chapelles spécialement construites par les Templiers, et quelques-unes d'entre elles offrent même, dans leur ensemble, la combinaison de deux de ces figures,

c'est-à-dire une partie circulaire ou polygonale, constituant le sanctuaire, précédé d'un rectangle, qui forme les nefs. Nous devons, toutefois, présenter une remarque au sujet de cette combinaison ou de ce résultat dans les chapelles : c'est qu'il s'en trouve plusieurs qui n'ont qu'une seule nef précédant le chœur, et que cette nef n'était guère plus grande que celui-ci. Cette remarque nous conduit à parler d'une autre observation qui nous semble devoir prendre ici sa place. L'étendue de ces chapelles était peu considérable, et cela s'explique : situées, pour la plupart, dans les campagnes, elles étaient desservies et fréquentées par le personnel de la commanderie, qui était peu nombreux, et elles suffisaient à ses besoins. De là, les dimensions, souvent fort restreintes, de ces édifices, qui n'en exigeaient point d'autres, et dont la petitesse, l'exiguïté, pour quelques-unes, excite aujourd'hui notre étonnement. Un tel fait n'a cependant rien d'extraordinaire. L'ordre, qui possédait sur certains points de la catholicité, soit en France, en Allemagne, en Espagne, etc., telle grande maîtrise ou tel prieuré avec bâtiments et chapelle toujours proportionnés au nombre des chevaliers, eut encore, pour gérer les lieux secondaires ou inférieurs de leurs domaines, de petites maisons, dites *commanderies*, où l'on envoyait seulement quelques frères afin d'y surveiller les intérêts matériels, eu tant que travaux agricoles ou autres, perception des redevances ou des dîmes, etc. Pour la demeure et les besoins de ces quelques frères, on se contenta de bâtir des locaux peu considérables, mais parmi lesquels figurait toujours une chapelle, dont les dimensions étaient réglées, déterminées sur le chiffre plus ou moins considérable des occupants. Quoi de plus naturel alors que de voir, comme à Ramersdorff, par exemple, une chapelle dont l'étendue n'excédait pas neuf à dix mètres? Cet espace suffisait au personnel résidant en ce lieu, où les propriétés de l'ordre étaient peu importantes. Toutefois, en examinant avec soin l'édifice, on doit y constater cette observation : que, bien que fort petite, l'église n'en possède pas moins ses nefs, et que, par une singularité digne de remarque, celles-ci sont à très-peu près, de la même hauteur (1). Mais, ce que j'y trouve de plus curieux, c'est évidemment la forme du chœur; on y découvre, comme je l'indiquais plus haut, cette figure du cercle, combinée à celle du rectangle, qui constitue les nefs; alliance des plus intéressantes, puisqu'en acceptant la donnée d'une imitation du Saint Sépulcre dans les monuments des Templiers, on retrouverait ici, quoique d'une manière bien affaiblie mais cependant appréciable, cette forme elle-même du cercle dans l'endroit le plus vénérable, le sanctuaire, et notre constatation vient donner un certain poids à cette pensée intentionnelle de l'imitation d'un prototype dans leurs églises. Nous ne nous étendrons

(1) On doit, sur ce point, faire connaître les communications de M. le baron de Roisin au Comité des Arts et Monuments, établi près le ministère de l'instruction publique. En voici la teneur : « Ce monument est situé dans l'enclos de l'ancienne commanderie... La chapelle de Ramersdorff offre un double intérêt à l'archéologue. Purement romane, à de très-minimes exceptions près, elle étonne par la légèreté de ses colonnes, qui mesurent à peu près treize diamètres; en outre, elle est un des plus anciens spécimens d'églises à trois nefs de même hauteur, disposition qui ne s'est jamais naturalisée en France, mais qui est fréquente en Allemagne. Ainsi que je l'ai dit, dans mon opuscule ***sur les styles architectoniques germano-roman et de transition au moyen Rhin***, on donne, en Allemagne, pour point de départ à ce système architectonique (trois nefs d'égale hauteur), l'église de Sainte-Élisabeth, à Marbourg, bien que Paderborn possède deux spécimens antérieurs; se répandant à travers la Germanie, il débute, à Mayence, par l'église de Saint-Étienne, se propage dans les contrées rhénanes vers 1500, y reste en faveur jusque vers la moitié du siècle dernier, et opère sa retraite par l'église de Saint-Pierre, à Mayence. » ***Bulletin Archéologique, publié par le Comité des Arts et Monuments***; Tome IV, pages 155, 156, 157 et 158.

pas davantage sur ce petit édifice, et nous nous bornerons à dire qu'il a fort vraisemblablement dû être établi à une date où l'ordre était encore dans toute sa force, entre la fin du XII[e] siècle et le commencement du XIII[e], c'est-à-dire à une époque de transition dans l'art, époque qu'on reconnaît à la présence des empatements aux bases et à celle des annelures ou bagues aux fûts des colonnes et aux pilastres. — Vers le milieu du XIV[e] siècle, on couvrit les parois intérieures de peintures dont on apercevait encore, il y a quelques années, de très-faibles traces (1). — Ce monument avait deux portes.

Mais, parmi les particularités, plus ou moins singulières, que présentent quelquefois certains monuments, il n'en est guère de comparables, pour l'étrangeté, à la disposition que l'on voit dans l'église de la commanderie de Saint-Jean de Jérusalem ou de la Vraie-Croix, à Ségovie. Afin de la mieux faire comprendre, nous allons entrer dans quelques détails, et, grâce à eux, nous chercherons à nous rendre compte d'une singularité dont on ne connaît jusqu'ici que fort peu d'exemples; cette bizarrerie mérite bien qu'on l'examine. Toutefois, avant d'aborder ce chapitre, il est bon de faire connaître le monument qui la renferme. Commençons donc par quelques faits et par quelques dates relatifs à sa nature, à son histoire, etc. La première des questions qui se présentent offre déjà son importance. Tout le monde sait que les chapelles construites pour l'ordre des chevaliers du Temple, faisaient ordinairement partie de bâtiments monastiques occupés par des groupes plus ou moins nombreux de membres ou de frères; c'est, du moins, une règle presque constante. Eh bien, en Espagne, à Ségovie et dans d'autres localités, l'examen actuel des lieux et la position de ces chapelles tendraient à faire croire qu'elles ont dû être isolées, à l'origine, et ne se rattacher à aucune construction monastique; ce qui constitue, à nos yeux, une singularité bien digne de remarque. Or, une telle singularité, si on la pratiqua, ne peut avoir eu lieu sans une cause; mais, à tant de siècles de distance, cette cause nous échappe, soit par la destruction, invisible sur le terrain, des bâtiments qui l'entouraient, soit encore par la perte ou l'oubli des textes qui pourraient la fournir. Toujours est-il qu'à l'heure présente, notre monument se trouve dans un isolement complet, qu'aucun vestige, qu'aucune substruction, qu'aucun arasement même ne peut le faire supposer comme se rattachant à des constructions grandes ou petites, c'est-à-dire à celles détruites d'un prieuré, d'une commanderie, etc., ces divers degrés des bâtiments de l'ordre. L'absence ou la disparition des traces d'un édifice monastique n'aurait, du reste, rien de bien extraordinaire, quoique je ne l'affirme pas à l'égard de celui de Ségovie, puisque je n'en ai ni fouillé ni exploré les lieux (2). Nous en fournirons une preuve qui s'applique à la généralité. Cet ordre, qui était puissant en Espagne, s'y éteignit en 1412, c'est-à-dire qu'il survécut près d'un siècle à son abolition en France, de 1304 à 1312. Peu après cette époque, le gouvernement espagnol donna tous les monastères des Templiers aux autres ordres militaires; ces divers bâtiments subirent d'abord, au temps de la Renaissance, de nombreuses appropriations qui en modifièrent beaucoup les dispositions primitives, et, plus tard, les vicissitudes de la guerre ou les injures du temps achevèrent de les défigurer ou de les détruire;

(1) Selon M. de Roisin, ces peintures remontent à la première moitié du XIV[e] siècle. (*Bulletin Archéologique;* Tome IV, *loco citato.*

(2) M. Legrand soutient que le couvent du Carmen, qui se trouve non loin de cette chapelle, n'a jamais appartenu à l'ordre des Templiers, et, par conséquent, n'a rien de commun avec la construction de la Vera-Cruz.

on peut acquérir la certitude à la vue du monastère de Mayorga, où il ne reste plus que des ruines en pisé, mais sans aucune forme architecturale.

La chapelle de la Vraie-Croix se trouve située sur un petit plateau, hors des murs de Ségovie, à droite de la route d'Avila ou de Villacastin et sur le chemin de Zamarramala, derrière le couvent du Carmen, près de la fontaine miraculeuse de Fuencisla, qui est sur la grande route en face de la pointe de l'Alcazar. Elle est assez petite (1) et complétement isolée sur le bord d'un ravin ou précipice. Sa construction ne remonte guère au delà de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe, et cette opinion est établie par la découverte (2) d'une inscription qui était placée, à l'intérieur, au-dessus de la porte méridionale. En voici le texte :

HÆC SACRA FVNDANTES CŒLESTI SEDE LOCENTVR,
ATQVE SVBERRANTES IN EADEM CONSOCIENTVR.
DEDICACIO (*sic*) ECCLESIÆ BEATI SERVI CHRISTI.
IDVS APRILIS, ERA M. CC. XL. II.

La consécration de cet édifice, dont la cérémonie eut lieu le 13 avril 1242, est, sans aucun doute, bien postérieure à la construction elle-même.

Le plan particulier de cette chapelle, qui affecte la figure d'un dodécagone, a fait dire abusivement qu'elle était une imitation du Saint-Sépulcre, à Jérusalem; mais, elle tire, en réalité, son nom d'une relique de la vraie croix que des membres de l'ordre y avaient apportée et placée. Cet édifice n'offrirait certes rien de bien extraordinaire, si nous n'avions à signaler, dans l'intérieur, certaine disposition étrange qui en fait une des singularités les plus remarquables. Cette particularité, comme on va le voir, mérite, sous plusieurs rapports, que nous entrions dans un examen dont le détail produira presque l'attrait de l'inconnu, et, à défaut de renseignements, la nature même de la composition suscitera des hypothèses dans lesquelles nous découvrirons, peut-être, l'intention ou le but de cette disposition plus que singulière. — Lorsqu'on examine le plan de cette chapelle, on remarque, au centre, une construction isolée dans le bas, mais se reliant, par le haut, à l'ensemble; c'est comme une espèce de sanctuaire secret et plus petit, agencé dans un plus grand édifice. Vue en coupe, on dirait une église haute avec une chapelle basse ou crypte. Sa forme épouse celle du monument. Un escalier à rampes opposées, construit en face de la porte occidentale, conduit à ce sanctuaire. Quelle dût être sa destination? Assez vraisemblablement, le lieu où les frères-chevaliers venaient remplir leurs devoirs religieux et assister aux cérémonies de réception. La règle qui les obligeait de se réunir dans un endroit séparé, les força sans doute, par le choix qu'on fit du plan donné à l'église, de chercher un moyen ou un expédient pour pouvoir concilier les prescriptions monastiques avec le besoin de faire participer le personnel inférieur aux pratiques ou aux exercices du culte (3). Après une patiente étude de la part de l'architecte, il en résulta, fort vraisemblablement, cette disposition, qui découlait de l'adoption même de la figure géométrique, et cet artiste fut ainsi conduit à placer, au centre, ce sanctuaire ou ce lieu consacré à

(1) Son étendue ne dépasse pas dix mètres.

(2) Nous devons, à l'un de nos amis et collaborateurs, M. Henri Legrand, tous les documents historiques et topographiques qui concernent cet édifice.

(3) Ce personnel occupait vraisemblablement la partie basse de l'edifice.

l'accomplissement de certains devoirs par les chevaliers. — Dans cette chapelle, se trouvent un autel (1) ainsi qu'une porte et deux fenêtres, dont celle de l'Orient, ouverte du côté de l'apside, permet de voir et d'assister, des yeux, aux diverses cérémonies. — Quant à l'espace vide se trouvant sous l'église centrale, il y a toutes raisons pour admettre qu'il n'eut point, comme on le pense, de destination extraordinaire. Nous allons le prouver. De la construction ou de la pensée de ce sanctuaire en surélévation découla naturellement une base; mais, dans ce cas, on comprit le mauvais effet d'une construction pleine, et l'on chercha les moyens d'en tirer parti. Or, c'est vraisemblablement alors que se présenta l'idée de la convertir en un passage, et, dès ce moment, l'architecte lui donna les formes qu'on y remarque. Tel nous paraît, du moins, le but ou la raison d'être de cette partie; car, je ne serais guère disposé à y voir un endroit consacré aux cérémonies de la réception des chevaliers; le sanctuaire central a dû plutôt servir à cet office. — Cette même disposition, coupant la vue de l'autel apsidal, se retrouve encore en Espagne, dans un petit monument carré, situé à Guadalajara, dans la rue d'Aragon. La construction est tout en briques et ornée de peintures mises à l'époque de la Renaissance, c'est-à-dire au moment où cet édifice n'appartenait plus aux Templiers et était descendu au rang de chapelle ordinaire. — Il se trouve aussi, dans la Péninsule, d'autres petits monuments religieux qu'on attribue à cet ordre et qu'on pourrait faire rentrer dans ceux de cette famille; mais, ils ne présentent pas cette disposition de la chapelle de Ségovie, je veux dire ce sanctuaire et cet autel secrets de l'étage central et supérieur où quelques historiens supposent que les chevaliers accomplissaient des rites secrets, rapportés d'Orient.

En raison même de son petit nombre de baies et d'ouvertures, la chapelle centrale de Ségovie est très-sombre; l'intérieur de l'église n'est guère plus éclairé; car, il y a peu de fenêtres, et elles sont toutes très-étroites et dans la forme de meurtrières.

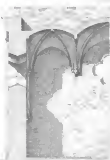
Il nous reste peu de chose à dire pour compléter cette description. Cependant quelques autres détails sont assez caractéristiques pour mériter de prendre place ici. Et d'abord, le soubassement est construit par assises réglées, et, par fragments irréguliers, dans les trumeaux; tandis que les contre-forts, qui correspondent aux colonnes de l'intérieur, sont en appareil rectiligne. — Il est encore à noter qu'à l'extérieur, toutes les baies sont en plein cintre avec moulures et décor entièrement romans, et qu'à l'intérieur, celles de la construction centrale, par principe de solidité, sont en arc aigu, de même que les arcs-doubleaux de la galerie ou du pourtour qui l'environne; mais, la forme de ces derniers se rapproche beaucoup du cercle, et, pour y apercevoir une pointe, il faut y regarder de bien près. Ceci nous porte à appeler l'attention sur le système de construction de la chapelle basse et de la chapelle haute, dont les voûtes sont de deux formes; elles nous paraissent commandées par la fonction ou par la place qu'elles occupent. — L'édifice a deux portes, l'une méridionale, à côté de la tour ou clocher servant peut-être de résidence, et l'autre, ouverte sur la campagne. On remarque encore une croix à double traverse peinte sur le tympan extérieur de la porte occidentale; d'autres croix, mais en fer et d'une grande simplicité, surmontent le toit central ainsi que celui du clocher. — Enfin, dois-je, en terminant, faire observer qu'à Ségovie et dans cette église, on retrouve l'influence de

(1) Sur cet autel, se plaçait sans doute le reliquaire de la Vraie Croix.

l'art des Arabes, qui occupaient alors une partie de l'Espagne? L'autel du sanctuaire central renferme, dans la composition de son décor, un système d'arcature où l'on voit la forme du cintre outre-passée, figure particulière à ce peuple, et dont il fit un grand emploi dans ses monuments, comme le prouvent les mosquées de Cordoue, etc.

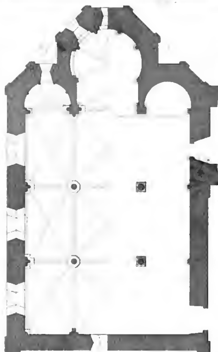
















[illegible] TEMPLE A [illegible]





CHAPITEAUX D'UNE LUCARNE ET DU LAVABO DU TEMPLE A RAMERSDORF PRÈS BONN



















EGLISE DES TEMPLIERS À SEGOVIE



CHAPELLE OCTOGONALE

DITE DE SAINTE-CLAIRE, AU PUY

L'histoire, aussi intéressante que variée, des chapelles (1) est une de ces investigations que l'on ne saurait entreprendre à l'aide d'une seule planche ; car, pour parler de leur destination, de leur nature et de leur développement à travers les âges, comme aussi pour traiter de leurs formes, de leurs dispositions, de leur décor et des différents meubles qu'elles ont pu contenir, il faut, certes, avoir devant les yeux une suite d'exemples offrant divers types ou représentant les variétés principales de l'espèce, et, cette condition, notre seule chapelle du Puy ne saurait évidemment l'offrir. C'est encore une de ces études qu'il faut reporter à notre Supplément. Ainsi, en l'absence des spécimens qu'exige un semblable travail, je me vois restreint à la simple analyse de la chapelle du Puy, dont la forme, prise isolément, n'est qu'un des nombreux types de la famille. Je me renfermerai donc dans sa description; mais, elle ne saurait être étendue, puisque le plan et les dispositions, par leur simplicité, ne fournissent matière à de longs développements. Ces deux points expliqués, une autre question réclamera notre examen : je veux parler d'un système de décor qui fut particulièrement en usage dans la région où se trouve cet édifice et dont la durée ne s'étendit guère au delà d'un ou de deux siècles. A ces seuls points doivent, en ce moment, se borner nos recherches sur les chapelles dites romanes (2).

L'édifice du Puy se rattache, par sa nature, à la classe des *chapelles isolées* (3), et la forme de son plan le range dans la famille de celles qui furent établies sur une figure polygonale. — En étudiant cette construction, on s'aperçoit que l'artiste voulut en délimiter les parties. Un espace octogone, affecté à une destination et réservé aux personnes qui devaient la remplir, précède un sanctuaire consacré aux prêtres pour les cérémonies du culte. — Voici comment on décora les faces extérieures et intérieures. Sur une espèce de soubassement, qui sert de support, s'élèvent huit arcades dont les pilastres et les colonnes angulaires forment comme autant de petits contre-forts. — Au dedans, la partie supérieure est couronnée par une coupole; mais, celle-ci n'est point circulaire : elle épouse la figure de l'édifice, et se trouve, ainsi, formée de huit sections qui, en montant, vont se

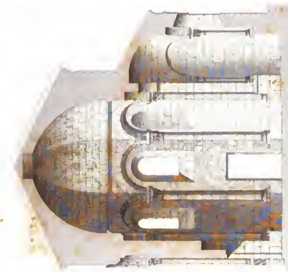
(1) Voyez le remarquable article qu'a publié M. Viollet-Leduc dans son *Dictionnaire de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle.*

(2) Nous traiterons, plus tard, des différentes espèces et des différentes formes de chapelles ; puis, nous les comparerons synchroniquement entre elles, c'est-à-dire sur les divers points de l'Europe aux mêmes époques; enfin, nous essaierons d'y rattacher aussi la question des idées et des écoles régionnaires.

(3) Je présenterai, dans la suite, des exemples de *chapelles attenant aux églises*, etc., etc.

réunir en un point. Cette variété dans la composition des coupoles appartient, si je ne me trompe, aux Romains; mais, les artistes du moyen âge l'appliquèrent, d'une manière plus ou moins rigoureuse, à une époque bien antérieure à celle où Brunelleschi éleva la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs, à Florence. L'idée est évidemment la même, et la seule différence consiste dans l'échelle qui exigea des combinaisons particulières. Au reste, cette disposition ne fut pas seulement employée par les architectes de l'époque romane; on en voit aussi des exemples dans les édifices en arc aigu. Ajoutons encore qu'à part sa nature, dont le principe est la solidité, ce système offre une assez grande facilité d'exécution. — Par une singularité, à coup sûr digne de remarque, on avait ménagé deux portes dans les murs de notre chapelle. La première est ouverte dans l'axe principal du monument, tandis que la deuxième se trouve dans l'axe secondaire ou transversal. Une semblable disposition, que présentent d'autres chapelles encore inédites, s'observe aussi, pour la seconde porte, mais sur le côté opposé, à la chapelle de Sainte-Croix, dans l'abbaye de Montmajour (1). Cette particularité nous a toujours paru avoir une intention ou une destination funéraire. — Je passe au système de décor adopté par les artistes de l'école auvergnate pour orner certains points des faces externes de leurs édifices. Ce système, dont on retrouve des analogues à Constantinople, en Sicile, en Italie, en Allemagne et dans plusieurs parties de la France, mérite, selon nous, d'être signalé; car, on l'employa dans bien des pays et à plusieurs époques, et cette notion en démontre l'usage pendant de longs siècles de même que le parti qu'on en tira. Du reste, on n'y peut voir autre chose qu'un décor, et l'idée en sera probablement venue de l'alliance, dans la bâtisse, de certaines pierres, diversement colorées, dont l'Auvergne surtout possède de nombreux gisements. La vivacité de ces tons, se détachant sur la nuance généralement blanche, grise ou jaune de la pierre ordinaire, produit des oppositions tranchées qui séduisirent les artistes. Cette idée découverte, l'application suivit bientôt, et, dès ce moment, les architectes s'ingénièrent à trouver des combinaisons de dessins que l'on appliqua aux parties les plus importantes des édifices. C'est ainsi qu'on en voit l'introduction aux archivoltes des arcades, aux tympans des portes, aux croisillons des transepts, aux murs apsidaux, etc. Les monuments religieux de l'Auvergne, construits aux XI[e] et XII[e] siècles, en ont conservé de remarquables spécimens. Au point de vue de l'art de la décoration, ce mode ne pouvait guère entrer en parallèle avec les mosaïques dont on avait orné et dont on ornait encore les faces extérieures de maintes églises ou basiliques de l'Italie; l'Auvergne, d'ailleurs, ne possédait pas, que je sache, d'artiste mosaïste; cependant, elle voulait orner ses monuments, et, cette ornementation, elle en puisa vraisemblablement l'idée dans l'emploi ou l'application de matériaux que recélait son sol. Sous ce rapport donc, l'adoption de ce mode occupe une place marquée dans l'histoire de la décoration des édifices; aussi, ne pouvions-nous le passer sous silence. Je n'en dirai pas davantage, et me réserve d'approfondir cette matière lorsque nous publierons la monographie de quelque grande construction de l'Auvergne (2).

(1) E. Viollet-Leduc, *Dictionnaire de l'Architecture française du XI[e] au XVI[e] siècle*; Tom. II, page 445.
(2) Voyez surtout *celle de l'église d'Issoire*, qui fait partie de notre supplément.







PORCHE ANTÉRIEUR DE L'ÉGLISE MONASTIQUE,

A SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE.

Après avoir examiné quelques variétés du porche roman dans ses dispositions les plus simples, nous arrivons à celle qui présente l'un de ses plus grands développements aux XIe et XIIe siècles; mais, chose remarquable, cette extension apparaît, surtout en France, dans les églises de nos principaux monastères, tels que Cluny, Saint-Benoît-sur-Loire, Vézelay, Tournus, etc., qui jouèrent un rôle si important dans les annales de la civilisation.

L'histoire des transformations diverses que subit, à travers les âges, cette partie des édifices sacrés, n'est certes pas, en matière d'architecture, une des moins intéressantes à étudier; car, elle soulève plusieurs questions assez graves, parmi lesquelles il faut placer d'abord celles qui ont trait à leur destination religieuse ainsi qu'à leur disposition architectonique; et le meilleur moyen, à notre avis, de se rendre compte de l'une et de l'autre, consisterait à entreprendre certaines investigations, plus ou moins abordables, qui jetteraient, peut-être, quelque jour sur ce chapitre.

Il est, maintenant, un fait hors de doute, c'est que l'extinction du polythéisme, qui s'accomplit dès avant le Xe siècle, amena tout naturellement plusieurs modifications dans la disposition des monuments du culte. En effet, triomphant et acclamé par les populations, le Christianisme avait, vers cette époque, répandu les douces lois de l'Évangile; et, là où le Paganisme avait naguère des temples et des autels, s'élevaient des églises consacrées à la gloire du Christ; aussi, les générations, qui naissaient de parents chrétiens, recevaient-elles, à leur entrée dans le monde, les bienfaits d'une religion qui s'empressait de bénir la venue de ces nouveaux enfants. Dès lors, plus de néophytes, plus de catéchumènes et de pénitents, condamnés, suivant les lois de l'Église, à attendre, dans certains lieux, l'instant où il leur serait permis d'entrer dans la basilique; et, par suite de ce changement et de ce nouvel état de choses, plusieurs parties de l'édifice devinrent inutiles, puisqu'il n'y avait plus de païens à convertir et à évangéliser. Or, une telle situation dut, comme nous venons de le dire, influer sur la distribution architectonique des monuments du culte et provoquer la suppression de lieux que les circonstances et les besoins avaient fait naître. Ici, toutefois, vient se placer une remarque qui montre jusqu'où peut entraîner la force de l'habitude et la persistance des idées lorsque le temps les a consacrées: Dans un assez grand nombre de localités, on continua, malgré son inutilité, l'établissement de l'*atrium* ou de la cour antérieure; mais, ce fait ne se

généralisa point. Débarrassée, dégagée de cette espèce de cloître, l'église fut donc restreinte à son sanctuaire et à ses nefs que précédait néanmoins un porche. Cependant, il faut reconnaître que si l'on conserva cette dernière partie, elle dut éprouver d'assez notables changements; car, dès l'origine de la période dite romane, on l'établit dans des conditions nouvelles, et très-souvent, dans la suite, les artistes (prêtres ou moines) exercèrent leur talent à en varier les dispositions.

On a donné le nom générique de *porche* à toute construction ou partie de construction servant d'entrée ou de sortie à un édifice religieux, et formant, à l'imitation du narthex des basiliques latines ou grecques, une espèce de galerie ou de vestibule; mais, celle-ci reçut, suivant sa situation, deux qualifications différentes : Ainsi, on l'appelle *porche principal* lorsqu'elle a été mise à la partie antérieure de l'église, et *porche secondaire* quand on la voit érigée sur ses flancs. Telles sont les deux variétés qui furent établies durant le cours de la période romane.

Le développement de ces porches paraît avoir suivi les différentes phases de l'architecture, et avoir même atteint, aux XI[e] et XII[e] siècles, des proportions très-considérables. — Jusqu'ici, nous n'avons étudié que le porche roman simple, c'est-à-dire formant une galerie ou un vestibule de peu d'importance, et l'on a vu que, dans cette espèce, les architectes surent parfois trouver des combinaisons qui ne manquent pas d'un certain mérite; maintenant, il s'agit de l'examiner dans un autre état, dans une autre condition de sa marche ascendante : nous allons le considérer dans un exemple qui, sous le double rapport du développement et des progrès de l'art, occupe une place intermédiaire entre les porches primitifs et ceux dont l'ensemble présente, par leur importance, quelque analogie avec les églises à trois nefs et de six à huit travées, comme il s'en trouve et s'en trouvait à Cluny, à Vézelay, et ailleurs. Mais, ce qui distingue et caractérise surtout le porche de Saint-Benoît-sur-Loire, c'est que, par une singularité exceptionnelle, il est ouvert de trois côtés, tandis que les autres sont généralement clos de murs et n'ont d'issues que par les portes principales ou secondaires, assez ordinairement placées dans les axes de l'édifice; enfin, nous ajouterons qu'il est surmonté d'un étage et qu'il sert ainsi de base à une construction qui était ou qui devait être plus importante qu'elle ne l'est aujourd'hui, telle, par exemple, qu'une tour campanaire ou clocher destiné à annoncer au loin l'heure des offices et cérémonies. La réunion de ces circonstances donne donc à ce porche un intérêt puissant qui devait nous engager à le faire connaître à nos lecteurs.

On comprend que tout ce que nous avons dit des porches s'applique plus particulièrement aux églises dont la construction remonte à l'origine du Christianisme ou à celles qui reçurent, plus tard, les surnoms divers de cathédrales, paroissiales, collégiales et rurales; monuments consacrés aux fidèles qui en fréquentaient les offices, et dont les issues étaient, par conséquent, accessibles à tous. Là, des porches, continuellement ouverts, offraient une entrée libre et un espace qui, suivant sa destination et ses usages, avait une importance plus ou moins considérable; c'était, du moins, le cas ordinaire pour les édifices de l'espèce que nous avons indiquée. Mais, dans les églises de monastères, le porche dut, très-vraisemblablement, jouer un rôle bien inférieur et avoir des fonctions beaucoup plus restreintes; car, élevées pour

les seuls besoins du cloître, ces églises ne recevaient qu'un public peu considérable, ce qui put provoquer des différences dans les dispositions architectoniques. Cette restriction amena donc, par les motifs que nous avons déduits, des modifications dans certaines parties de l'édifice; mais, il en est une qui subit, plus que toute autre, l'effet de ces changements. Nous voulons parler du porche principal ou antérieur dont le passage et la fréquentation, comparés à ceux des cathédrales, étaient bien moins importants; et cette induction ressort, comme nous le disions plus haut, de la réserve des églises claustrales aux seuls besoins des moines, des employés laïques desservant l'abbaye et des populations fixées aux alentours du couvent : condition qui restreignait les fonctions des églises monastiques, et qui les dispensait d'un certain nombre de pratiques et de cérémonies en usage dans les cathédrales et les paroissiales, spécialement consacrées à des populations nombreuses. Or, s'il est admis, ce qui paraît vraisemblable, que les églises conventuelles aient eu un emploi et une destination plus restreints, c'est-à-dire limités aux devoirs des moines ou à ceux d'un nombre borné de desservants et de fidèles, on se demande, à la vue de l'importance des porches de Cluny, de Saint-Benoît et de Vézelay, importance qu'on ne retrouve à aucune des cathédrales de l'époque, quelles durent être les causes d'un tel développement (1).

Pour trouver le motif de l'extension donnée aux porches de ces églises, il faudrait savoir quel en fut originairement le but (2); mais, on doit l'avouer, cette question est encore une de celles qui resteront enveloppées d'un certain mystère jusqu'au jour où des recherches auront produit la découverte de quelque document élucidateur. — Déjà, nous avons dit que l'origine de ces porches remontait aux premiers jours de la religion chrétienne, et nous en avons indiqué l'emploi jusqu'à l'extinction du polythéisme; puis, nous avons ajouté que, bien qu'on ait pu supprimer l'atrium, on conserva néanmoins, dans certaines localités, l'établissement du porche, qu'on s'ingénia à varier de différentes manières. Mais, quels en furent l'usage ainsi que la destination depuis cette dernière époque; là, est la question. Sur ce point, l'opinion des historiens et des archéologues est assez diversement partagée : les uns veulent qu'il ait eu pour cause un but de décoration de la façade, tandis que d'autres l'attribuent à la pratique de certaines cérémonies religieuses ou de maintes coutumes civiles. Dans l'impossibilité de pouvoir résoudre cette divergence, nous nous sommes fait un devoir de consigner les hypothèses qui ont été émises sur ce sujet. Toutefois, il est une supposition qui semble avoir échappé jusqu'ici aux archéologues, et qui vient encore se présenter à l'esprit lorsqu'on cherche à pénétrer la cause vraisemblable de ces porches, mais surtout celle de l'importance qu'ils acquirent, dès le XIe siècle, dans les églises monastiques, telles que Saint-Benoît ou autres : — c'est qu'ils ont fort bien pu être érigés en vue d'un lieu de réunion où les fidèles attendaient, à l'abri des injures du temps, l'heure

(1) Nous avons appelé l'attention de notre savant ami, M. Albert Lenoir, sur cette question qu'il éclaircira sans doute dans son remarquable ouvrage sur l'*Architecture monastique*.

(2) Nous ne parlons ici que des usages du XIe siècle, et il est entendu qu'il ne faut tenir aucun compte des faits qui y eurent lieu à des époques postérieures à la construction.

des offices et des cérémonies; mais, tout porte à croire que son importance se développa en raison même de la richesse du monastère et de l'accroissement des populations qui en dépendaient.

Par l'un de ces oublis, dont le vide ne se fait que trop souvent sentir, l'abbé Thiers, qui était beaucoup plus historien et liturgiste qu'antiquaire, omit, dans sa *Dissertation sur les porches des églises*, de parler de leurs dispositions architectoniques de cette partie des édifices religieux : aussi en sommes-nous, sur ce point, réduits à nos propres hypothèses. Il eût cependant été fort utile de trouver, sur ce terrain, des recherches faites par une personne aussi versée que lui; car, si consciencieuse que puisse être notre intention de vouloir expliquer certains mystères d'archéologie ecclésiastique, on sera toujours autorisé, lorsqu'il s'agira de questions en ce genre, de contester notre opinion par le seul fait que nous n'avons ni science ni qualité pour traiter de la matière. Plein de respect pour une chose si justement jugée, nous souscririons très-volontiers à cette décision, si quelque membre du corps sacerdotal avait, par ses recherches, fourni tous les documents qui sont indispensables, et résolu tous les problèmes qui suscitent des embarras; mais, le plus souvent, ces renseignements nous manquent, et alors, pour aborder maintes questions, force est, en l'absence de travaux liturgiques, ou d'avoir recours à l'hypothèse afin de tenter une explication plus ou moins raisonnable, on de garder un silence que nous déplorons, ce qui a malheureusement lieu pour les *destination* et *disposition* du porche auquel est consacrée cette notice. Mais, puisque nous en sommes, sur ce chapitre, réduit à nos propres ressources, et dût notre opinion rencontrer aussi peu do crédit qu'elle a peu de fondement peut-être, nous hasarderons de produire, au risque même de trouver des contradicteurs, une humble hypothèse qui, si elle ne donne pas une complète solution du problème, prouvera, au moins, notre désir ainsi que nos efforts pour élucider la question. — Placé donc, par sa destination, à la partie antérieure d'une église monastique dont quelques parties seulement étaient accessibles aux laïques, et privé conséquemment des usages auxquels furent affectés les porches des églises cathédrales, paroissiales, etc., celui-de Saint-Benoît présente, à notre avis, une disposition dont l'origine nous semble, à part son but probable de lien de rassemblement, devoir être cherché dans un autre ordre d'idées que celui des pratiques religieuses. En examinant l'extérieur de cet édifice, on voit qu'à l'Ouest du monument s'élève une tour ayant eu sans doute destination de clocher avec sonnerie extérieure, et l'on remarque qu'elle fut érigée sur l'endroit même où l'on dispose ordinairement les porches. Or, parmi les églises des XI[e] et XII[e] siècles, dont la partie antérieure est pourvue d'un clocher, aucune n'a, autant qu'il m'en souvienne, son porche agencé comme celui-ci. Le plus souvent, des murs assez épais servent d'appui à la base de la tour, et forment, au moins, deux des côtés de la construction, tandis qu'ici tout, à l'exception de la face qui touche à l'église, est complétement dégagé et libre de manière à former comme une sorte de portique entièrement à jour. Je ne saurais dire si quelque cérémonie, quelque coutume monastique et propre à l'ordre de Saint-Benoît, dont l'abbaye de Fleury était le plus ancien monastère en France, exigea, vers le XI[e] siècle, une telle disposition; mais, ce qui paraît certain, c'est qu'à ma connaissance,

on ne la retrouve dans aucun autre monument de cette époque, et qu'elle constitue ainsi une des singularités de l'espèce. Désirant expliquer, autant que possible, la cause de cette disposition insolite, nous serions, en l'absence de documents et à défaut de raisons connues, assez portés à l'attribuer à une tentative, à un trait de hardiesse de la part d'un artiste-moine de cet ordre, dont on connaît, du reste, les idées de luxe et de décoration en fait de matière d'art. Quoi de plus naturel, en effet, de supposer que l'artiste bénédictin, qui composa ce porche, ne fût, parmi ceux de Saint-Benoît, l'un des plus habiles au XIe siècle, et l'un de ceux aussi dont les travaux aient eu plus particulièrement pour but de pousser l'art en avant, c'est-à-dire de tenter l'application de combinaisons nouvelles, et de réaliser, à l'aide de procédés et de moyens nouveaux, des progrès inconnus avant lui. Frappé, peut-être, de ce qu'on n'avait jusqu'alors établi que des porches massifs et obscurs, ce qui donnait, comme résultat, une œuvre lourde et sans effet, et persuadé qu'on n'avait su, sous le rapport architectonique, tirer tout le parti possible d'un lieu qui prêtait à la composition, ce religieux comprit qu'il y avait quelque chose à faire; et, sous l'influence de cette pensée, c'est vraisemblablement alors que, cherchant dans son génie une combinaison plus heureuse bien qu'aussi solide, il imagina l'établissement d'un portique ouvert, dont les nombreux piliers et les voûtes constitueraient un soutenement capable de supporter la tour qui devait le surmonter. Mais, cette pensée lui vint-elle naturellement à l'esprit et par la force du raisonnement, ou lui fut-elle suscitée par une cause quelconque? c'est ce que nous ne saurions dire; car, il se pourrait qu'il en eût puisé l'idée ailleurs. Personne n'ignore qu'à l'époque où nous nous trouvons, au XIe siècle, les moines, qui s'occupaient de sciences et surtout les artistes, ne voyageaient, dans un rayon plus ou moins étendu, pour le fait de leur instruction, et l'on peut supposer qu'ils rapportaient de ces voyages une somme d'observations et de remarques dont ils savaient, le cas échéant, faire un utile profit. Rien ne s'opposerait donc à ce que l'on admît qu'ayant vu, dans une église conventuelle ou cathédrale, certain exemple de porche formé de colonnes et clos de murs, notre bénédictin ait été subitement porté à imaginer, mais en la modifiant, mais en faisant autre chose, une composition analogue. Il ne serait point impossible que l'idée lui vînt alors de dégager les piliers ou les colonnes des murs qui les masquaient, et que la pensée d'un portique complétement ouvert, comme il en avait lu, peut-être, la description dans le texte manuscrit d'un ancien auteur grec ou romain, ne se soit présentée à son esprit; pensée qu'il résolut d'appliquer à l'église de son monastère lors de la construction de cette partie de l'édifice. Enfin, l'on pourrait supposer encore que cette disposition singulière fut une œuvre d'émulation ou de rivalité et comme une espèce de défi jeté par les moines de Saint-Benoît aux architectes des églises cathédrales ou paroissiales du XIe siècle, dont aucun des porches ne saurait, il faut le reconnaître, entrer en parallèle avec celui-ci. — Telle est, à défaut de motif connu et de raison meilleure, l'hypothèse que nous nous sommes permise.

Il conviendrait maintenant, pour se rendre compte des proportions données à ce porche d'une église conventuelle, d'entrer dans quelques détails sur l'importance du monastère de

Saint-Benoît-sur-Loire, et de rapporter les événements divers de sa longue existence à travers les siècles; mais, ces recherches, qui rentrent plutôt dans le domaine des livres historiques, nous paraissent s'écarter du but de cette notice et provoquer des longueurs qu'il nous faut éviter. On pourra, d'ailleurs, approfondir tous les points de cette question en parcourant les monographies que nous signalons à nos lecteurs (1). Toutefois, l'histoire de cette abbaye se recommande à l'étude des hommes sérieux sous plusieurs points; car elle fut, en France, le premier monastère qui admit la règle de saint Benoît, elle devint un illustre berceau d'où sortirent plusieurs grands personnages et resta longtemps un foyer lumineux que ses écoles rendirent célèbres. Le détail des faits qui se rapportent à chacune de ces trois divisions, offrirait, sans nul doute, un intérêt des plus vifs, et présenterait, sous le rapport des renseignements, toute une suite de tableaux qui nous initieraient aux mœurs et coutumes de la vie monastique durant le moyen âge; mais, l'ensemble de ces notions ferait surtout ressortir le rôle puissant que remplit et joua cette abbaye dans les annales de la civilisation, des sciences et des arts. — Nous nous bornerons, aux seuls documents qui paraissent indispensables à l'objet de notre étude : ce sont ceux qui concernent l'histoire du porche de l'église. Cependant, nous devons avouer qu'ils sont peu nombreux; les chroniqueurs se taisent à peu près sur ce point, et c'est à peine si l'on trouve, dans leurs écrits, quelques faits relatifs à cette partie de l'édifice. Néanmoins, grâces aux patientes et laborieuses recherches des auteurs que nous avons cités (2), plusieurs documents d'une nature assez importante ont été découverts dans les textes, et, par un hasard singulier, ces renseignements nous font précisément connaître et la date de son origine et la cause de son état actuel. — Selon Hugues de Fleury, un incendie violent aurait, en l'an 1026, consumé une partie du monastère; mais, deux ans plus tard, les bâtiments claustraux, qui avaient souffert des ravages du feu, étaient, grâce au zèle et aux soins de l'abbé Gauzlin, réparés et rétablis. Cet abbé, ajoute le même chroniqueur, fit aussi construire une *tour* en pierres carrées, du côté occidental de l'église, travail qui fut suspendu par la mort du fondateur. Son successeur, Guillaume, voulut reprendre l'exécution des travaux; mais, il ne put lui-même les mener à fin (3). — Pour rencontrer quelque événement relatif au porche et au clocher de Saint-Benoît, il faut traverser une longue période de cinq siècles, et le récit des faits va malheureusement nous montrer un temps de désastres. Ainsi, toute son histoire se réduit, pour nous, à deux dates, évidemment bien significatives : l'une qui se rapporte à sa fondation ou à sa naissance, et l'autre qui touche à une époque, si ce n'est de mort et de ruine, au moins d'un commencement de vicissitudes. Et, disons-le en passant, la notion de ces deux termes constitue souvent les seules annales qui nous restent d'un grand nombre

(1) MARCHAND (L. A.). *Souvenirs historiques sur l'ancienne abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire*, etc.; Orléans, Alph. Gatineau; 1838. In-8°, pl. lithogr. — FOURNIER (ÉDOUARD). *Album archéologique de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire*, etc.; Orléans, Alph. Gatineau; 1851. In-4°, pl. lithogr.

(2) MM. MARCHAND et ÉDOUARD FOURNIER.

(3) HUGUES DE FLEURY; dans la *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France depuis la fondation de la monarchie jusqu'au XIIIe siècle*, etc.; par M. GUIZOT. (Tome VII, pag. 67-71-81.)

d'édifices. « A la mort d'Étienne Poncher, en 1524, son neveu, François Poncher, qui lui avait déjà succédé dans l'évêché de Paris, devait de même être pourvu de l'abbaye de Saint-Benoît et de ses autres bénéfices. Par malheur, les intrigues de ce prélat remuant, ses menées contre la reine-mère, qu'il voulait faire priver de la régence pendant la captivité de François I[er], ayant été découvertes, il fut enfermé à Vincennes, et tous ses biens furent confisqués. Le monastère, laissé sans abbé, fut donné en bénéfice au chancelier Duprat, créature de la reine-mère. Duprat, invoquant les articles du nouveau concordat, qui accordait au roi le droit de nommer des abbés séculiers, arrive à Saint-Benoît pour se faire reconnaître; mais, les moines refusèrent de le recevoir. Duprat voulut employer la force, et ils s'apprêtèrent à le repousser; ils se fortifièrent dans leur *oratoire de la tour* (1) du péristyle, dont ils murèrent les fenêtres, et quand d'Entragues, gouverneur d'Orléans, qui s'était déjà saisi d'Yèvre-le-Châtel, l'un des fiefs de l'abbaye, vint pour les sommer, ils l'accueillirent par une vigoureuse sortie qui le força de se retirer. Enfin, pour soumettre les moines, il ne fallut rien moins que la présence de François I[er] lui-même, qui, libre enfin de sa prison de Madrid, poussa jusqu'à Saint-Benoît avec une troupe de gens-d'armes et du canon. Les moines se rendirent, et le roi, pour les châtier et leur rendre à l'avenir toute tentative de rébellion impossible, ordonna de détruire la grosse tour dans laquelle ils avaient organisé leur résistance. Plus tard cependant, il revint sur son premier arrêt et la tour fut conservée (2). »

Suivant le rapport de Hugues de Fleury, confirmé par dom Jandot, la bâtisse de ce porche aurait donc eu lieu durant le premier tiers du XI[e] siècle; et cette date, par son importance, doit, selon nous, être notée, d'abord parce qu'elle fournit quelques précieux renseignements pour l'histoire de l'art, et parce qu'elle nous fixe ensuite sur l'état particulier de l'architecture et de la sculpture vers ce temps. On ne saurait méconnaître, en effet, que cette construction n'offre, pour son époque, un degré déjà très-marquant de progrès; car, elle renferme plusieurs améliorations incontestables : ainsi, l'investigateur y découvre l'application du système, assez peu usité dans le nord, des voûtes à arêtes, lorsque, sur tant de points, les architectes ne pratiquaient encore que des berceaux qui s'écroulaient lors de leur décintrement; il y remarque aussi, dans le rapprochement des piliers, l'emploi d'un artifice ou d'un moyen destiné à soutenir des voûtes à l'aide de plus nombreux points d'appui; enfin, l'examen des sculptures démontre, par le style, que leur exécution doit être contemporaine, ou d'une date peu éloignée de celle de la bâtisse. Si donc, il était parfaitement reconnu que les rapports de Hugues et de Jandot, touchant cette partie de l'édifice, fussent hors de doute, et si l'on obtenait la certitude que, construction et décoration, tout fut exécuté dans le premier tiers du XI[e] siècle, cette œuvre acquerrait dès lors une haute importance,

(1) La tour de Saint-Michel, que tous les anciens plans désignent par ce nom, la seule et vraie tour qui ait jamais existé à Saint-Benoît, est celle qui forme toujours le péristyle de cette église. La relation de l'espèce de siége soutenu par les moines contre François I[er] est positive à cet égard; car, elle dit que les religieux s'étaient retranchés et barricadés dans la tour Saint-Michel, espèce de forteresse en avant de l'église, et qui, jointe aux murailles, rendait le monastère d'accès impossible pour d'Entragues et ses troupes. Tous les anciens plans, sans exception, la désignent par ce nom, et Jandot est bien précis sur son origine et sur sa position, lorsqu'il dit : « *Turrim Sancti Michaelis, quæ est in ingressu majoris ecclesiæ Floriacensis a fundamentis construere cœpit* (*abbas Gaulinus*, *anno* 1026 »). — VERGNAUD ROMAGNESI, Bulletin Monumental, Tome IV, page 322.

(2) ÉDOUARD FOURNIER, Album archéologique de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire, etc., page 6.

puisqu'elle offrirait un spécimen de l'état de l'art dans cette région de la France, et surtout dans les monastères de l'ordre de saint Benoît, à cette époque.

Contrairement à l'usage adopté dans les églises dites romanes, on établit, à Saint-Benoît-sur-Loire, un porche ouvert de tous les côtés, à l'exception de celui qui touche à l'édifice, et on lui donna, on lui constitua, à l'aide de piliers, d'arcades et de voûtes, une membrure solide et robuste, capable de supporter la charge de la tour, campanaire sans doute, qui devait le surmonter. — Le dessin ichnographique de ce porche ne décrit pas un carré parfait, mais bien une sorte, plus ou moins prononcée, de trapèze dont la forme particulière appelle notre attention; l'analyse du plan indique, dans la disposition du rez-de-chaussée, toute une série d'irrégularités qui frappent à première vue, et qu'on remarque, malheureusement aussi, dans d'autres monuments de cette époque. Cette imperfection dénote, à coup sûr, le peu de science des artistes de ce temps, et elle résulte, à n'en pas douter, du peu de soin qu'on mettait alors dans la régularisation des lignes de construction, dont on se préoccupait bien moins pour les parties secondaires, comme les porches, etc., que pour l'église elle-même. Un tel fait n'offre, au reste, rien de bien étrange pour qui a souvent examiné les œuvres de la période dite romane, et nous prouverons, dans cet ouvrage, qu'à des époques bien postérieures, au XIIIe siècle, il se renouvela encore sur plusieurs points (1). — Toutefois, nous devons ajouter que ce porche est divisé en trois travées, qui donnent naissance à un égal nombre d'arcades, ouvertes sur les faces nord, sud et ouest. — Or, cette disposition fait de ce proneos une des plus grandes constructions qui aient été élevées à la partie antérieure des églises, et ce développement lui assigne, sous le rapport architectonique, une place intermédiaire entre les porches ordinaires et ceux qui, à l'imitation de Cluny, de Vézeley, etc., avaient presque la forme d'une église précédant celle du monastère.

Quoi qu'il en soit, un sérieux examen démontre que la construction de ce portique est tout à fait indépendante de celle de l'église; des raccordements maladroitement faits, un défaut d'harmonie dans les ajustements, la différence des styles, etc., rendent cette opinion des plus frappantes; mais tout, dans cette espèce de grand vestibule, accuse un caractère beaucoup plus ancien que le monument.

D'après un document, qui nous est inconnu, quelques archéologues modernes ont donné à cette partie de l'édifice la désignation de *Porche des Catéchumènes* (2), et ils l'ont encore appliquée, par la même raison peut-être, à celui de l'église monastique de Vézelay (3).

Malgré son importance et la singularité de ses dispositions, on est assez étonné de voir que

(1) Voyez, dans notre monographie du *Transsept de Notre-Dame, à Paris*, le plan de cette partie.

(2) MM. Dusommerard père et fils, Les Arts au Moyen Age, etc.; Tome II, page 112.

(3) Les mêmes, Les Arts au Moyen Age, etc.; Tome IV, page 39 — et Tome V, page 22. — Nous pensons qu'il y a eu, là, erreur de leur part, et nous supposons qu'ils ont voulu désigner l'endroit qu'à l'origine du christianisme, l'Église avait assigné, dans les basiliques latines ou grecques, aux pénitents et aux néophytes; mais, doit-on voir, dans cette désignation, dont nous ignorons la date, un effet de la persistance des idées malgré la cessation des causes qui les avaient produites? c'est ce que nous n'oserions décider. Dans tous les cas, cette dénomination ne serait réellement applicable qu'autant qu'elle se rapporterait aux premiers siècles du Moyen Age, et qu'elle serait *antérieure* à l'extinction du polythéisme, ce qui ne nous semble guère contemporain ou postérieur à l'édification du porche de Saint-Benoît-sur-Loire. Une telle qualification, donnée *postérieurement* à ce fait, deviendrait, selon nous, un non-sens d'histoire et d'archéologie.

ce genre de porche n'ait point été signalé par les auteurs des *Cahiers d'Instructions*, publiés par le Comité des Arts et Monuments. C'est là, sans doute, une grave omission qu'on a peine à comprendre; car, sa composition offre un assez grand intérêt pour mériter de prendre place dans l'histoire des transformations qu'éprouva cette partie des églises romanes. Nous devons cependant dire, pour être justes, que, frappé de cette lacune, M. Albert Lenoir (1) a réparé cet oubli en l'introduisant dans le deuxième volume du savant ouvrage, qu'il publie sous le titre d'*Architecture Monastique*, et nous nous empressons de déclarer que nous devons à sa bienveillante amitié la communication de la gravure sur bois, placée, en manière de vignette, à la fin de notre notice.

Après avoir parlé des dispositions architectoniques de ce porche, il convient, pour en compléter l'étude, de nous occuper des éléments qui furent appliqués à sa décoration. Ces éléments sont ceux qu'employaient les artistes aux XIe et XIIe siècles, et ils consistent ici dans l'appli-

(1) Nous saisissons avec empressement l'occasion qui nous est offerte de réparer une espèce d'oubli que la famille Lenoir a pu considérer comme un acte d'ingratitude ou d'injustice; car, la France a une vieille dette que les dispensateurs du pouvoir ne se sont point jusqu'ici préoccupés d'acquitter. — Bien des gens, en parcourant nos églises et nos musées, ignorent qu'un grand nombre des monuments d'art, qu'ils y voient et y admirent, ne s'y trouveraient point si un homme modeste, mais d'intelligence et de cœur, ne les avait jadis conservés au pays. Cet homme, ce fut Alexandre Lenoir. — Le détail des circonstances qui produisirent ce résultat mériterait, certes, d'être rapporté, si les faits qui s'y rattachent n'étaient déjà connus; aussi, passerons-nous sur ce point. Mais, ce que nous tenons à constater, ce sont les services rendus naguère à la France et à l'archéologie par l'illustre fondateur du *Musée des Petits-Augustins*. — Il n'est, sans doute, aucun de nos lecteurs qui n'ait vu ou entendu parler de la collection que cet antiquaire avait rassemblée dans ce local, devenu célèbre dans les annales de l'art; et tout le monde connaît, vraisemblablement aussi, l'intéressant ouvrage qui en fut la conséquence : le *Musée des Monuments Français;* livre dont l'influence fut telle sur l'étude du Moyen Age et de la Renaissance, qu'il ouvrit toute une ère aux investigations archéologiques. Là, par ses soins et après des recherches et des travaux incalculables, Alexandre Lenoir avait réuni une quantité prodigieuse d'œuvres appartenant à toutes les époques de notre histoire, depuis la période gallo-romaine jusqu'au XVIIe siècle. Des événements, qu'il ne nous appartient point d'apprécier, amenèrent, un jour, la dissolution de ce musée splendide. Tous les monuments furent dispersés; les uns allèrent reprendre leur ancienne place; d'autres reçurent une destination nouvelle; plusieurs se virent abandonnés; enfin, quelques-uns rentrèrent dans les églises, et le reste passa au Louvre et ailleurs. — Cet acte du pouvoir, qui anéantissait d'un seul coup les travaux d'Alexandre Lenoir, put bien le priver de recueillir les fruits de son œuvre; mais, il ne parviendra jamais à lui enlever l'honneur insigne d'avoir fondé et formé une collection, unique alors en Europe, et qui eut, sur l'étude des antiquités nationales, une action des plus puissantes. — Alexandre Lenoir mourut en 1839, sans avoir reçu, que nous sachions, une récompense proportionnée au service qu'il avait rendu. A sa mort, il laissa deux fils, dont l'un s'était instinctivement épris d'un amour passionné pour l'art, et ce fils est, aujourd'hui, l'une de nos illustrations. Architecte aussi habile qu'antiquaire savant, Albert Lenoir joint aux notions sérieuses de son art la connaissance profonde de toutes les divisions de l'archéologie : aussi, possède-t-il, sur ces matières, une universalité qui fait malheureusement défaut à maint académicien ou conservateur de nos musées. Cela tient à ce que, porté dès ses jeunes ans vers l'exploration des choses antiques, il s'en est, avec persévérance, occupé pendant toute sa vie. Nul n'a, peut-être, autant fait que lui pour l'histoire de l'art et pour celle de l'architecture; et l'on ne se tromperait point en affirmant qu'il est, à l'heure présente, l'un de ceux auxquels on doit plus particulièrement l'état actuel de la science; car, il en fut, par son intelligente initiative, l'un des premiers promoteurs en notre pays. Au reste, cette assertion trouvera péremptoirement sa preuve dans l'énumération des nombreux travaux qu'il a publiés à part ou dans divers recueils. — Un certain nombre de nos lecteurs entendent citer assez souvent les œuvres de M. Albert Lenoir, et, pour quelques-uns, il en est, peut-être, qui leur sont inconnues. Au risque de blesser son extrême modestie, mais pour que leur nombre ainsi que leur valeur soient définitivement appréciés, nous allons résumer, en quelques mots, tout ce que l'archéologie et les sciences historiques doivent à ses savantes et nombreuses recherches. — Qui ne connaît ce splendide ouvrage intitulé : *Statistique monumentale de Paris*, recueil aussi précieux par le mérite de ses planches que par l'intérêt des documents qu'il doit contenir? qui n'a entendu parler de l'importance scientifique des *Cahiers d'Instructions*,

cation d'un travail de sculpture sur les chapiteaux et leurs tailloirs; mais, ce travail fut assez souvent adapté de deux manières : comme décoration simple, lorsqu'il ne s'agissait que de l'emploi d'ornements élémentaires; ou, comme décoration composée, quand on admettait l'introduction d'un certain nombre de figures; d'où résultèrent naturellement deux espèces différentes de chapiteaux. Or, comme ces deux variétés furent introduites au Porche de Saint-Benoît, et qu'elles y présentent un certain intérêt, nous allons en dire quelques mots, sans entrer toutefois dans une bien longue description à ce sujet.

On entend par *chapiteaux simples*, pendant la période dite romane, ceux dont le galbe et les formes sont rectangulaires ou curvilignes, et dont la corbeille est seulement décorée d'ornements ou de végétaux. Bien qu'il en ait été produit de très-rudimentaires, dans les chapelles et les églises rurales de cette époque, on doit néanmoins reconnaître que les artistes occidentaux surent, parfois, en composer de très-remarquables, comme le prouvent, du reste, ceux du porche de Saint-Benoît-sur-Loire; et il faut avouer qu'ils en varièrent à l'infini les formes

composés pour le Ministère, et dont le plus remarquable, l'*Architecture monastique*, doit élucider un grand nombre de questions obscures? Parlerons-nous, maintenant, des nombreux Mémoires qu'il a écrits sur toutes les branches de l'archéologie, et qu'il a répandus tour à tour dans les Annales de l'Institut archéologique de Rome, dans la Revue d'Architecture, dans l'Encyclopédie du XIXe siècle, dans les Annales Archéologiques, dans nos Monuments Anciens et Modernes, etc.? Nous ne saurions passer sous silence cette brillante série d'articles, insérés dans le Magasin Pittoresque, qu'il a rédigés en collaboration avec M. Léon Vaudoyer, sous le titre d'*Études d'Architecture en France;* enfin, il y aurait injustice à omettre encore qu'il fut, dès 1832, l'auteur d'un *Projet du Musée de Cluny*; projet qui fut exposé au Salon de 1833, et dont M. L. Vitet a fait le plus grand éloge dans la Revue de Paris (mai 1833). — En présence d'un nombre aussi considérable de travaux, on ne saurait méconnaître qu'Albert Lenoir ne soit l'un de ces hommes laborieux qui ont consacré leur existence à des études sérieuses, et l'un de ceux aussi dont les efforts n'ont eu d'autre but que la diffusion de la science et son progrès; et, à ce titre, il nous semble que notre honorable ami peut, dès à présent, être classé parmi ces intelligences d'élite qui deviennent la gloire des nations qui leur ont donné le jour. Mais, afin de mieux déterminer, s'il se peut, la part d'influence que ses travaux exercèrent sur la marche de l'art, nous devons ajouter qu'à l'exception de M. Raoul Rochette, cette grande et magistrale illustration archéologique, et de M. de Caumont, cet infatigable investigateur de nos antiquités nationales, nul, très-certainement, n'a fourni, à notre époque, une carrière aussi brillante et aussi salutaire à l'avancement de la science; aussi, plusieurs fois couronnés à l'Institut, ces travaux doivent-ils lui valoir enfin une récompense digne, à la fois, du pays et de celui qui l'a si légitimement méritée. — Or, s'il est reconnu, comme nous l'avons dit, qu'Alexandre Lenoir ait conservé les plus belles œuvres d'art qui décorent nos églises et nos musées, que ne doit-on pas faire pour ce témoigner, à lui ou à ses descendants, une bien juste reconnaissance? Alexandre Lenoir est mort; mais, il revit dans l'un de ses fils, son élève, son émule, et présentement son maître; car, la science du fils surpasse incontestablement celle du père. Eh bien, qu'a fait la France pour acquitter sa dette envers cette famille? — Rien. — Les occasions n'ont certes pas manqué au dernier gouvernement pour donner à Albert Lenoir un poste où il peut rendre d'importants et d'utiles services; mais, par une de ces bizarreries qui ne se reproduisent que trop souvent, la faveur a toujours triomphé, et notre ami, qui est naturellement trop modeste, s'est vu continuellement oublié et méconnu. Nous dirons même que la mesquine et improductive place d'architecte du musée de Cluny, qui lui a été octroyée comme fiche de consolation, allait lui être enlevée, si une circonstance, toute fortuite pour l'auteur de ces lignes, n'était venue lui en révéler la déplorable intention. — Ainsi, malgré la dette incontestable du pays, malgré sa science profonde et ses titres nombreux, Albert Lenoir, comme tant d'autres hommes de talent, s'est toujours vu préférer de pressantes et de vaniteuses nullités! Et cependant, le savant auteur de la Statistique monumentale de Paris, le fécond collaborateur du Comité des Arts et Monuments, l'intelligent promoteur du Musée de Cluny, etc., nous paraît avoir des droits bien plus réels que tout autre pour obtenir une place où il puisse mettre en pratique et la science et les idées sages et novatrices qu'il ne cesse de répandre dans ses écrits. — Nous faisons donc des vœux pour que l'Empereur, qui a déjà fait tant et de si grandes choses, acquitte enfin la vieille dette de la France, en donnant à Albert Lenoir un poste qui lui permette d'appliquer, au profit de l'art, la vaste universalité de ses connaissances archéologiques. Ce sera un acte de justice auquel applaudiront tous les hommes de cœur, et un hommage rendu par le pouvoir à l'intelligence et au mérite.

ainsi que la constitution. Il en est même dont la composition offre une grande analogie avec ceux de l'antiquité; et cet état ou cette condition s'explique aisément. — Le style dit roman n'est autre chose qu'une dégénérescence, plus ou moins affaiblie, de l'art romain, et maint artiste (prêtre ou moine) des XIᵉ et XIIᵉ siècles avait ou vu quelques monuments de ce peuple, ou lu, ce qui ne nous étonnerait pas, le texte manuscrit de Vitruve. Quoi d'étonnant alors qu'habitant une ville à ruines gallo-romaines ou qu'ayant pris connaissance du code de l'architecture antique, plusieurs d'entre eux aient composé ou fait exécuter certaines œuvres sous l'influence, plus ou moins directe, de ces principes? Nous dirons plus : c'est que l'art romain s'est, pour ainsi dire, transmis d'âge en âge, et que, malgré les transformations qu'on lui fit subir du Vᵉ au Xᵉ siècle, il n'était pas tellement altéré, au XIᵉ, qu'on pût s'y méprendre : assertion qui se voit presque confirmée par le seul examen de la constitution d'une colonne. En effet, ce membre une fois défini et composé de ses parties essentielles (la base, le fût et le chapiteau), on ne s'en écarta, dans certains lieux, que pour y apporter, suivant les époques et selon le talent des artistes, quelques modifications secondaires : ainsi, la base resta toujours une base, le fût un fût, et le chapiteau un chapiteau. Nous avouons que le temps et surtout le goût des hommes en transformèrent parfois les proportions et les éléments constitutifs, tels que moulures, ornements, etc.; mais, on doit reconnaître qu'assez souvent aussi la base rappela plus ou moins celle de l'antiquité, de même que le chapiteau, par la même transmission séculaire des idées, retint encore ses parties principales, comme œil, volutes, petites feuilles, qu'on changea, je le veux bien, en d'autres éléments, mais qui n'en représentaient pas moins l'idée première, puisqu'on les avait mis à la même place. Or, c'est précisément ce qu'on retrouve dans les chapiteaux du porche de Saint-Benoît, où leur analogie avec ceux des Romains, mais plus particulièrement avec le type des ordres corinthien et composite, paraît des plus frappantes. Aussi, sommes-nous très-disposés à admettre l'un de ces deux termes : ou l'artiste, qui les composa, suivit la transmission des idées de son époque, qui l'avait reçue des siècles précédents; ou ils lui furent inspirés par la vue des monuments romains ou la lecture des livres sur l'architecture antique. On ne peut, selon nous, sortir de ces deux propositions. Maintenant, il faut ajouter à ces considérations une autre remarque qui nous semble non moins importante, c'est que le dessin des végétaux ainsi que leur exécution sont très-remarquables et beaucoup mieux traités que les figures; on y sent une copie plus ou moins exacte de la nature, qu'on embellit encore pour la rapprocher davantage des modèles, c'est-à-dire des chapiteaux antiques. Mais, on comprend, à leur supériorité sur ceux des églises secondaires et même de certaines cathédrales, qu'ils appartiennent à un monastère célèbre et qui devait posséder dans son sein des artistes capables d'exécuter les plus belles œuvres, ce dont on acquiert la preuve à Cluny et dans les autres couvents de cet ordre illustre. Quoi qu'il en soit, nous ne saurions clore ce qui est relatif à cette espèce de chapiteaux sans faire remarquer qu'il en est plusieurs (1) dont le travail semble inachevé. Peut-on ou doit-on en conclure que le sculpteur bénédictin n'a pu terminer

(1) Voyez surtout les deux exemples que nous avons placés au bas de notre planche.

son œuvre, ou faut-il plutôt y voir l'effet de l'action du temps qui y aurait exercé ses ravages? C'est ce que le lecteur devra décider.

Quatre éléments graphiques, qu'on retrouve employés, soit seuls ou à l'état de combinaison, dans les autres monuments de cette époque, concourent à la décoration sculpturale des chapiteaux de ce porche. Ce sont les végétaux, les ornements, les figures fantastiques et les compositions à personnages; mais, le dernier de ces éléments constitue ce qu'on nomme, en archéologie architecturale, les *chapiteaux historiés;* et c'est même, pour le dire en passant, ce système de décoration qui distingue, comme trait particulier, le chapiteau roman du chapiteau antique. Les chapiteaux de cette espèce sont fort intéressants à étudier, et cependant les archéologues n'ont pas encore compris tout ce qu'il y aurait de renseignements précieux à recueillir de leur investigation. Indépendamment des notions qu'ils fournissent sur les différentes phases de la sculpture aux XIᵉ et XIIᵉ siècles, on y trouve encore des documents sur l'iconographie, les croyances, les cérémonies, les mœurs, les costumes, les meubles, les armes, les ustensiles, les instruments de musique, etc., tous représentés au naturel et copiés avec exactitude et naïveté d'après les faits et les choses de cette époque; documents qu'un ordre de classification y ferait découvrir tous les éléments nécessaires à la reconstitution figurée de la vie religieuse, civile et militaire d'alors. — Des compositions, sculptées en un relief plus ou moins saillant, étaient donc placés, selon la dose du goût de l'artiste, sur tout le développement de la corbeille de ces chapiteaux. Le plus souvent, elles représentent des sujets relatifs à l'histoire sacrée et civile ou à la vie privée; mais, ces compositions sont toujours rendues avec une grande naïveté. On y voit encore des figures bizarres et fantastiques, des monstres, des chimères, des animaux d'une nature étrange; enfin, on dirait que les artistes, en les composant, se plurent à y retracer, comme nous le montrerons ailleurs, des scènes terribles et capables de produire une impression profonde. — Au fait, les travaux de sculpture, ainsi placés dans les mains des ministres de la religion, devinrent, on peut le supposer, un puissant moyen d'action dont l'Église se servit pour instruire les masses, et qu'elle semble avoir employé pour leur apprendre non-seulement les principales particularités des croyances catholiques, mais encore une foule de notions que la plus simple intelligence pouvait aisément saisir. Et, de là, toutes ces *histoires* sculptées dont les nombreux traits, répandus sur la pierre, servaient à la fois de décoration aux différentes parties de la maison de Dieu et d'enseignement aux populations de l'époque. Ce fut donc un grand livre ouvert à toutes les conditions de l'humanité, depuis l'enfant jusqu'au vieillard, et un naïf système d'instruction pittoresque qui, s'adressant aux forts et aux faibles, eut sans doute une grande influence sur le cœur et l'esprit des fidèles. Très-certainement, l'Église dut comprendre et le clergé sentit, puisqu'il en fit usage, de quelles ressources pouvait être un tel moyen d'éducation populaire, et ce qu'on fit naguère, dans l'antiquité polythéiste, chez les Assyriens, les Égyptiens, les Grecs, etc., se reproduisit au moyen âge, où tout ce qui, dans les constructions religieuses, put être orné, reçut souvent une décoration sculpturale et instructive. Qu'on se figure, par la pensée, ce que pouvaient apprendre des façades comme celle de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, des porches comme celui de la cathé-

drale d'Autun, des faces latérales comme celle de l'église de Saint-Jacques à Ratisbonne, des chapiteaux et des fûts de colonnes historiés comme il s'en trouve encore, des autels, des clôtures, des ambons, des sarcophages tels qu'on en connaît en maints endroits; pages diverses de ce livre auxquelles il faut ajouter anssi les œuvres de la peintnre murale et sur verre, celles de la mosaïque, les pavages, et l'on aura nne idée des nombreux éléments d'instruction figurée que l'Église joignait, comme écleircissement, comme élucidation artistique, aux paroles prononcées du haut de l'ambon et de le chaire, d'où ses ministres enseignaient tour à tour les traits de l'histoire sainte, les dogmes de la religion ou les devoirs du chrétien. De tels éléments réunis durent avoir, suivant nous, nne action qn'on ne saurait méconnaître, et, très-vraisemblablement, ce fut, là, la pensée du catholicisme; mais, dens un livre de le nature du nôtre, il faut aussi nous rendre compte des moyens d'exécution, c'est-à-dire de la question d'art, et c'est ce dont nous allons nous occuper après avoir dit quelques mots toutefois des chapiteanx de ce porche.

Ce premier point traité, il ne nous reste plus, pour compléter l'étude de ces chapiteaux historiés, qu'à nous occuper de l'œuvre en elle-même, nous voulons dire du travail artistique et de son carectère. Plusieurs qnestions, assez diverses, découlent de cette investigation; on les abordera tonr à tour; mais, nous n'en examinerons que qnelqnes-unes. — J'ai dit précédemment que, permi ces chepiteaux, il en était un certain nombre dont la corbeille fut décorée de compositions à personnages, représentant des scènes empruntées, soit à l'Ancien ou eu Nouveau Testament, soit à l'histoire de l'abbaye, etc.; nous devons ajouter que ces sculptures sont treitées dens un style qui semble propre à cette époque, c'est-à-dire avec toutes les imperfections et la grossièreté d'un art dans l'enfance : ainsi, non-seulement l'exécution en est fort barbare, meis les figures sont encore disproportionnées entre elles. On y remarque des personnages de toutes les tailles; la plupart des visages sont monstrueux; il y a peu ou point de modelé, mais un système anguleux et raide qui dénote l'incapacité des artistes; enfin, les figures des angles et celles des parties centrales sont beaucoup plus grandes et plus importantes que les autres. Voilà pour leur ensemble. Maintenant, des indices, assez vagues du reste, porteraient à penser qu'à ce travail on y joignit le luxe d'une décoration polychrôme. Quelques archéolognes affirment evoir déconvert, dans les yenx, certaines traces de plomb qu'ils supposent avoir été introduit dans l'intention d'en simuler la prunelle, et ils ajoutent qu'aux figures de diebles, le charbon remplace cet élément métallique. De tout ceci, qu'y a-t-il sérieusement de vrai? On ne le saurait dire; cependant, il se peut qu'à l'instar de maint endroit, ces chapiteanx, leurs colonnes ainsi qne les voûtes aient été peints, et alors on comprendrait la présence de ce plomb et de ce charbon signalés; mais, nous le répétons, ce n'est encore là qu'une très-faible hypothèse.

Comme on peut bien le penser, il ne saurait être dans notre intention d'entrer, à propos de ces chapiteaux historiés, dans les nombreux détails de la question iconologique; un tel travail nous entraînerait au delà des bornes assignées à cette notice; aussi, nous bornerons-nous à la simple mention des principales scènes. Ce sont, pour la majeure partie, celles qu'affec-

tionnaient les artistes des XI[e] et XII[e] siècles : la tentation d'Adam et d'Ève dans le paradis terrestre, le sacrifice d'Abraham, quelques passages de l'Apocalypse, différents traits relatifs à la vie de Jésus-Christ sur la terre, etc. — Bien que la nature des scènes reproduites sur ces chapiteaux eût exigé, pour être mieux comprise, une certaine coordination, une certaine distribution méthodique sur les différents points de ce porche, on doit avouer qu'elles y sont réparties sans ordre; aucune loi d'intention ou d'harmonie ne paraît avoir guidé l'artiste, et tous ces sujets sont indistinctement placés, comme par le hasard ou le caprice, parmi les chapiteaux simples.

Mais, si cette négligence a lieu de nous étonner, quelle ne doit point être notre surprise à l'examen de ces deux espèces de chapiteaux dont la valeur artistique est si différente! On a déjà dit que ces chapiteaux historiés indiquaient, par leur incorrection, un art dans l'enfance, que l'exécution en était des plus grossières, qu'on y remarquait des incohérences dont on a peine à se rendre compte, que toutes les parties du corps manquaient de modelé, et enfin que les figures des personnages n'avaient aucune expression. Quoi qu'il en soit, on doit néanmoins reconnaître que, malgré leur barbarie, ces sculptures possèdent encore, sur celles de leur époque, une supériorité incontestable qu'il faut sans doute attribuer au talent des artistes de l'ordre de Saint-Benoît. Mais, ce qui frappe surtout dans leur analyse, c'est la disproportion des figures et la grosseur, assez générale, des têtes comparée à celle des autres membres du corps. En voyant une telle discordance, nous ne savons quelles causes assigner à l'adoption de cet étrange système, à cette espèce de parti pris qui faisait exécuter, dans des formes trapues, mais avec des têtes formidables et développées, tous les personnages des scènes, sculptées alors sur les chapiteaux, dans les tympans, etc. (1). Nous nous contenterons de constater ici que cette condition semble avoir été l'état particulier de la sculpture romane à son origine et l'un de ses caractères distinctifs jusque vers la fin du XI[e] siècle. — Si l'on établit, ensuite, un parallèle entre ces deux espèces de chapiteaux, on acquiert bientôt cette notion importante, que leur sculpture paraît avoir été traitée dans des conditions bien diverses. Ainsi, tandis que la partie artistique des figures accuse, de la part de l'artiste, une ignorance presque complète des lois du dessin, des proportions et de la technique, celle de l'ornementation végétale indique, au contraire, une vérité, un goût et un faire qui tranchent à côté de scènes composées d'aussi effroyables magots! A quoi tenait cette choquante différence? Très-vraisemblablement, à l'inhabileté des sculpteurs dans l'art de savoir rendre des choses auxquelles ils étaient, par leur position, complétement étrangers. On sait que les artistes de cette époque étaient, en grande partie, des prêtres ou des moines, et que les prescriptions de leur état leur interdisaient, par pudeur sans doute, l'étude de la nature d'après elle-même, c'est-à-dire d'après le modèle vivant et nu; or, cette

(1) Il est, toutefois, une sorte de rapprochement qui se présente à la pensée lorsqu'on examine ces figures : c'est leur analogie, sous le rapport des proportions seulement, avec celles que les enfants tracent sur le papier ou sur les murs. On y retrouve, comme dans ces ébauches enfantines, une très-grosse tête, un petit corps, des jambes grêles et parfois même des bras quelque peu développés. Cette similitude constituerait-elle une manière particulière de voir l'art dans l'état de l'enfance, état qui serait commun aux peuples placés dans une condition peu avancée en civilisation ?

interdiction devait, en les privant de moyens d'étude, produire infailliblement une ignorance des règles de l'anatomie, et les porter, par l'absence des proportions, à créer ces types conventionnels que nous signalons. Mais, il n'en fut pas de même des ornements, des végétaux et des autres objets qui leur étaient accessibles. Beaucoup plus simples en eux-mêmes, ils les pouvaient étudier et copier facilement, c'est-à-dire d'après les originaux; et telle est, sans doute, la cause de la supériorité des artistes de ce siècle dans l'exécution des détails, comparée au rendu possible de la figure humaine.

L'examen de ces deux espèces de chapiteaux nous porterait à croire qu'ils sont l'œuvre de plusieurs artistes; car, on y découvre des différences assez notables et dans le style du dessin et dans le caractère de leur exécution. En effet, tout prouve que la sculpture des chapiteaux simples est infiniment supérieure à celle des chapiteaux historiés, et cette observation nous conduit à penser qu'on y employa, peut-être, le concours de deux sculpteurs : l'un qui traitait l'ornement proprement dit, et l'autre qui s'occupait plus particulièrement des figures. Or, on peut le dire sans crainte d'être contredit, les premiers l'emportent de beaucoup sur les autres. Mais, ces deux hommes, bien que collaborateurs à la même œuvre, avaient-ils une position égale et faisaient-ils, l'un et l'autre, partie du même monastère? Y avait-il, ensuite, un maître et un praticien; un moine et un laïque? C'est ce que nous ignorons, bien que ce porche nous ait fait connaître, par une inscription, un nom qui doit incontestablement se rapporter au sujet de nos recherches.

Quelques inscriptions latines, presque toutes relatives aux compositions à personnages, se lisent sur les chapiteaux historiés de ce porche; mais, par une singularité très-digne de remarque, il s'en trouve encore une autre sur l'un des chapiteaux à décoration simple, et cette inscription présente, à nos yeux, un très-grand intérêt; elle nous fournit une espèce de document assez rare à rencontrer parmi les monuments de cette partie du moyen âge : nous voulons parler d'un nom d'artiste. On y voit, assez correctement tracés en lettres capitales, les mots suivants : VNBERIUS (ou UNBERTUS) ME FECIT. Ce nom était-il celui de l'auteur du porche ou celui du sculpteur qui exécuta tout ou plusieurs seulement de ces chapiteaux? On n'oserait certainement le dire, à moins que quelque texte à l'appui ne vienne résoudre cette question. Au reste, dès avant le XIe siècle, les signatures d'artistes paraissent déjà sur les œuvres d'art, et cette manière de les distinguer par un nom, afin sans doute de les transmettre à la postérité, se reproduisit quelquefois : observation que vient corroborer celle du porche de Saint-Benoît et plusieurs autres. Ainsi, malgré l'humble modestie dont s'entourèrent les artistes du moyen âge, l'on sait maintenant qu'il y eut parfois des exceptions à la règle. En effet, en explorant, dans ces dernières années, les monuments de cette époque, on découvrit, sur plusieurs d'entre eux, certaines signatures qu'on a cru pouvoir considérer comme telles, et, grâce à ces découvertes, leur nombre, soit à l'état de nom entier, soit à celui de simples initiales, est déjà important. Nous n'avons pas l'intention de nous étendre sur un sujet qu'il nous sera donné de traiter plus complétement ailleurs; mais, nous tenions à constater, le cas se présentant, que, quoique la généralité fût pour le silence, on s'en écartait parfois, puisqu'on en a récemment acquis la preuve.

Indépendamment des chapiteaux qui servent de décoration à ce porche, il est encore un autre ornement qui provoque notre attention, et mérite, de notre part, un sérieux examen; je veux mentionner les bases des colonnes. Bien que d'une importance ordinairement secondaire, celles de Saint-Benoît présentent un intérêt que nous considérons comme très-capital; car, on y découvre la présence de particularités insolites et telles que leur nature constitue soit une espèce de progrès ou, du moins, une sorte de tendance à sortir des voies ordinaires de la routine. Là, sur un espace, assez circonscrit d'ailleurs, se trouve une cinquantaine de colonnes ou de demi-colonnes, dont la partie inférieure est pourvue de bases d'une composition tout à fait extraordinaire, et parmi lesquelles dix-huit variétés surtout nous ont paru s'écarter plus ou moins de leur générateur, la base gréco-romaine, qu'on désigne vulgairement sous l'appellation de *base classique*. La singularité des formes, données à cette partie des colonnes, méritait, selon nous, d'être indiquée aux antiquaires comme l'un des faits les plus remarquables de l'histoire de l'Art et de celle, en particulier, de l'architecture au XI[e] siècle; puisqu'elle vient dévoiler l'ingénieuse fécondité des artistes du moyen âge et donner une nouvelle preuve qu'ils n'entendirent point se renfermer, ainsi que cela eut lieu aux jours de l'Antiquité et depuis la Renaissance, dans la sévère rigidité des lois de l'unité et de l'harmonie. Deux notions, qui ne laissent pas que d'avoir leur intérêt, ressortent de cette analyse : c'est, d'une part, l'analogie qu'ont plusieurs de ces bases avec certains membres de l'architecture antique, et, de l'autre, la nouveauté, pour l'époque, de combinaisons et de profils qui, bien que procédant d'un type commun, s'en écartent cependant par tant de causes! Toutefois, instinctivement porté à soupçonner que ces créations pourraient résulter, peut-être, d'une idée artistique, d'un plan sérieusement combiné, nous avons cherché à établir, dans le produit des compositions et dans la silhouette des formes, quelques séries ou familles particulières; et, soit préméditation de la part de l'architecte, soit par résultat d'un hasard donné par le groupement lui-même, nous avons été fort étonnés de découvrir une espèce de filiation à laquelle nous étions, très-certainement, bien loin de nous attendre (1). Des rapprochements, d'une nature assez curieuse, semblent donc pouvoir être signalés, dès à présent, à l'attention des antiquaires, et ces rapprochements, qu'on ne saurait méconnaître, sont, on peut l'affirmer, une des plus étourdissantes énigmes de l'archéologie! Admettant en principe que la plupart, si ce n'est la totalité, de nos lecteurs est familiarisée avec les formes d'art propres à chacun des anciens peuples, nous leur signalerons plusieurs de ces bases comme offrant une similitude frappante avec l'architecture grecque ou avec certains membres de l'architecture étrusque, tels que soubassements de tumuli, corniches de tombeaux, amortissements de stèles, etc.; et nous ajouterons que ces profils, qui sont pour nous un sujet d'étonnement, s'écartent, à très-peu près, des règles pratiquées au XI[e] siècle, qui étaient la base classique, dénaturée par les

(1) Un tel résultat, obtenu dès aujourd'hui au porche de Saint-Benoît, devrait engager les archéologues à appliquer ce mode d'étude à toutes les voies de la route que nous venons d'indiquer, et leur montrer aussi tout ce que l'histoire et l'art pourraient gagner en révélations inattendues de l'exploration des œuvres créées non-seulement aux XI[e] et XII[e] siècles, mais bien à toutes les époques et par tous les peuples.

artistes du moyen âge. Ainsi, de l'étude de cette partie de la colonne découle cette notion importante : que, bien que les artistes qui composèrent ces bases n'aient probablement visité ni la Grèce, ni l'Étrurie et qu'ils n'aient conséquemment pu s'inspirer de leurs monuments, ces profils n'en offrent pas moins une grande ressemblance avec certains éléments d'art qui sont particulièrement propres à chacun de ces deux peuples. Or, cette observation démontre que des architectes ou des sculpteurs, placés dans des régions très-distantes et même à des époques assez éloignées, peuvent fort bien trouver les mêmes idées sans s'être vus et sans avoir pris connaissance de leurs œuvres, et ce, par la seule fécondité du génie et la seule puissance de la pensée! Tout tend, on le voit, à établir que l'analogie de ces profils tient vraisemblablement à des études sérieuses d'artistes qui voulurent faire progresser la science en cherchant, dans des combinaisons plus ou moins heureuses, quelques nouvelles variétés de formes, et que c'est aux efforts, puissamment secondés de l'intelligence, qu'est dû ce résultat où apparait l'action d'un esprit novateur, essayant, en dehors des pratiques ordinaires, toute autre chose que l'art de ses contemporains. Mais, à ces considérations s'en joignent quelques autres qui viennent corroborer ce que nous avons dit plus haut : — d'abord, que l'artiste-moine, qui conçut et fit exécuter ce porche, était certainement l'un des plus habiles architectes de son époque, et très-vraisemblablement aussi l'un des plus forts parmi ceux de l'ordre de Saint-Benoît; car, tout prouve, et par l'emploi des moyens et par le mérite de l'exécution, une supériorité incontestable, mais surtout des tentatives, des hardiesses insolites et dont on a lieu d'être étonné; — en second lieu, que la singularité des bases, par rapport à celles qu'on composait au XIe siècle, accuse, de la part de leur auteur, une intention de faire sortir l'art des habitudes de son époque, en lui imprimant une direction nouvelle, direction qui marque, sans nul doute, une de ces transformations caractéristiques et si dignes d'être signalées parmi les phases si mobiles et si accidentées de son intéressante histoire.

Nous avons précédemment émis la pensée que le porche de Saint-Benoît pût, à part sa destination que nous n'avons su déterminer, servir de base à un clocher frontal comme on en voit encore à la partie antérieure d'un grand nombre d'églises romanes, et nous avons exposé qu'à moins de documents contraires, rien n'empêcherait d'admettre notre hypothèse. — Sur ce péristyle, s'élève donc une espèce de tour, dont les étages supérieurs, à l'exception du premier, n'existent pas. Une question s'est assez souvent produite et renouvelée à propos de la partie supérieure de ce porche; mais, l'histoire du monastère dit positivement qu'elle n'a point été terminée. Quoi qu'il en soit, si l'on tenait à se rendre compte de ce qu'elle aurait pu être, il faudrait, suivant nous, procéder par des analogues, et s'éclairer aussi des proportions et des éléments qui s'y trouvent. En admettant, sur ce point, qu'il entra dans la pensée de l'architecte moine de composer un de ces hauts clochers à sonnerie campanaire, on doit supposer qu'il dut procéder logiquement et vouloir mettre cette partie de l'édifice dans un rapport de proportions avec le corps de la construction, c'est-à-dire avec l'église. Or, nous nous demandons si, en surélevant d'un ou de plusieurs étages l'ensemble actuel, si,

disons-nous, il n'aurait pas produit une composition d'une certaine lourdeur et qui eût écrasé, par sa masse, les dimensions du monument; car, ce porche occupe une largeur, à très-peu près, égale à celle des nefs; et lorsque, par la pensée, on élève seulement des lignes jusqu'à la hauteur du comble, on obtient une œuvre d'un aspect désagréable et qui est loin de répondre aux exigences des lois de l'harmonie. Mais, à l'imitation de certains clochers romans, celui-ci devait-il être pourvu d'un grand nombre d'étages et devait-il être monté à une grande hauteur, ou, parvenu à la ligne du comble, abandonnait-il sa forme rectangulaire pour prendre celle d'une flèche qu'accompagnaient quatre tourelles, ou, enfin, se terminait-il par des parties successivement en retraite? C'est encore un problème qui reste à résoudre.

Après avoir examiné l'origine ainsi que la constitution de ce porche, et après avoir agité la question architectonique de sa partie supérieure, arrive tout naturellement l'étude du dehors ou des faces externes de la construction, et celle-ci s'étend à deux objets : l'appareil et sa décoration. Relativement au premier, on remarque, à Saint-Benoît, un système qui paraît avoir été souvent usitée par les architectes du XI[e] siècle; nous parlons de l'épaisseur, assez considérable, des joints, qui atteint, presque partout, jusqu'à trois et quatre centimètres; ces joints sont, comme on le pense, remplis de mortier. Quant à la décoration des faces de la tour, c'est quelque chose d'étrange et dont on a peine à se rendre compte; car, elle semble aussi singulièrement répartie que son explication présente de difficultés à l'archéologue. En effet, à part les chapiteaux qui servent d'ornement aux colonnes des deux étages, on ne l'a appliquée que sur la face septentrionale; les trois autres en sont dépourvues. Pourquoi cette préférence et pourquoi cette exclusion? Nul, sans doute, ne le saurait dire; et ce sera, très-probablement, une de ces singularités qui resteront, longtemps encore, comme une espèce d'énigme livrée à la sagacité des antiquaires. Toutefois, une autre particularité vient, avons-nous dit, exciter notre attention : c'est la bizarre distribution des bas-reliefs qui décorent les différents points de cette paroi extérieure. A voir ces sculptures ainsi disposées, il semblerait que l'artiste les y a mises sans ordre et sans aucun plan; mais, cette apparence de désordre ne pourrait-elle résulter d'une cause quelconque : par exemple, d'un commencement de composition qui aurait été suspendu par la mort de l'artiste, et qui n'aurait pu être achevé; ou bien, proviendrait-elle d'un relancement maladroit de pierres qu'on aurait, à une époque postérieure, encastrées dans cette face de la tour? Dans le premier de ces deux cas, un tel désordre s'expliquerait de lui-même, et l'on comprend alors qu'il serait assez difficile d'établir un jugement sérieux sur l'ensemble de cette décoration, puisqu'il n'en aurait été produit que des fragments isolés, fragments dont on ne saurait apprécier, faute des parties manquantes, le rôle qu'ils devaient jouer dans la composition générale. On voit donc, d'après ce que nous venons de dire, que, de longtemps peut être, on n'en saura pas beaucoup plus sur cette question; car, il n'existe, à ma connaissance du moins, aucun document capable de l'éclairer, et son origine, de même que son but, nous paraissent devoir être abandonnés dès à présent à l'interprétation, plus ou moins heureuse, des archéologues. Au reste, nous ne nous étendrons pas davantage sur un sujet qui nous semble fort difficile à aborder en ce moment; il nous suffira d'indiquer

ici quelques-unes des principales scènes représentées sur ce côté de la tour. Ce sont, en suivant l'ordre de leur importance : la lapidation de saint Étienne et son apothéose, plusieurs signes du zodiaque, dont quatre (les Gémeaux, le Bélier, le Taureau et le Sagittaire) se lisent encore assez bien, la représentation de l'un des douze mois ou celle de l'une des quatre saisons (l'hiver), personnifiée dans la figure d'un homme qui se chauffe au feu d'un foyer, quelques animaux allégoriques et fantastiques, et, enfin, de petites compositions tellement frustes, qu'il nous paraît à peu près impossible d'en reconnaître le sujet. Malgré leur état plus ou moins avancé de dégradation, on aperçoit très-aisément que ces bas-reliefs sont beaucoup mieux sculptés que les chapiteaux historiés du porche, et ce mérite donne une certaine idée du talent de l'artiste qui les avait entrepris.

L'extérieur de ce premier étage examiné, reste à nous rendre compte de l'intérieur. Ici, la question devient plus difficile, parce qu'il y a lieu à nous enquérir de sa destination originelle. En l'absence de documents, on doit avouer qu'elle n'est pas moins embarrassante à déterminer que celle du porche; et elle a même induit en erreur certains archéologues lorsqu'ils ont cru y voir les dispositions d'une chapelle réservée aux seuls abbés commendataires de ce couvent. Nous accepterions assez volontiers cette opinion, s'il n'y avait un obstacle à ce qu'il en ait été primitivement ainsi : c'est que la création des commendes ne fut instituée à Saint-Benoît que, vers la fin du XVe siècle, en la personne de Jean de La Trémouille, ce qui nous semble peu compatible avec la date de cette construction, qui est le XIe siècle. Toutefois, si la valeur d'une telle notion nous force à rejeter partie de cette hypothèse, rien ne nous empêche d'admettre que cette pièce n'ait été réservée aux moines; une raison même nous porterait à le croire : on n'y accédait que de l'intérieur de l'église, c'est-à-dire que par des escaliers dont le départ était établi dans les collatéraux; l'étude du plan, où l'on retrouve la disposition de trois nefs et de niches pour des autels, viendrait corroborer encore cette très-vraisemblable conjecture. Au reste, l'usage d'ériger, dans les clochers, un ou plusieurs autels, consacrés aux saints anges, est maintenant un fait liturgique plusieurs fois attesté et par les textes et par les monuments de l'art. Dans tous les cas, qu'il ait servi de chapelle ou de salle, cet intérieur n'en est pas moins un morceau très-remarquable d'architecture, et surtout une composition d'un très-grand effet. La beauté de ses proportions, l'élancement des piliers et des colonnes, la richesse des chapiteaux, tout accuse une œuvre hors ligne et bien supérieure à la plupart de celles qu'on édifiait à la même époque.

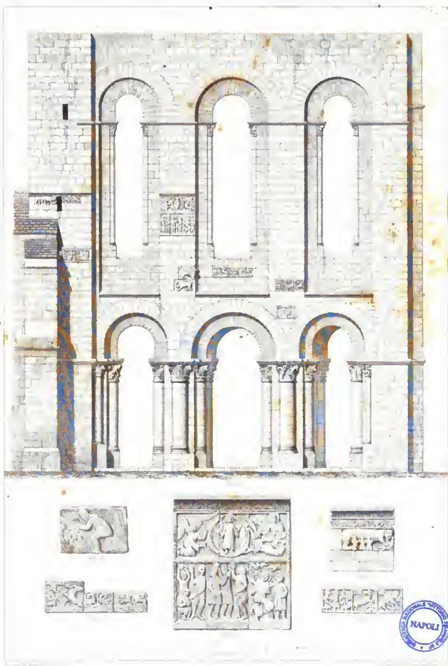
Parvenus au terme de cette notice, nous sentons le besoin de résumer, d'une manière générale, les principaux traits de cette construction; un tel aperçu ne pourrait que compléter notre examen. Confirmant donc ce qui a été dit, nous ajouterons que, quoique la lourdeur soit un des caractères de l'architecture dite romane, on ne saurait cependant refuser à ce porche ainsi qu'à son étage supérieur, quelques qualités réelles; car, on y remarque une application des lois du goût et de la logique. En effet, si la partie inférieure, qui constitue le pronaos, est encore basse et trapue, il faut l'attribuer à son rôle, qui était de supporter les étages supérieurs; mais, dès qu'on passe à l'oratoire, on y reconnaît un certain art, beaucoup d'élégance et une sage

distribution, qualités diverses qui produisent un effet grandiose et une impression profonde auxquels on n'est guère habitué dans les compositions architectoniques des XIe et XIIe siècles; enfin, la supériorité de l'œuvre trahit évidemment l'action d'un esprit qui tentait, en dehors des voies ordinaires et au profit de l'art, des essais qui devaient, un jour ou l'autre, faire progresser la science!...

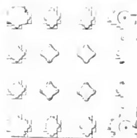


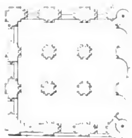

NAPOLI












NAPOLI



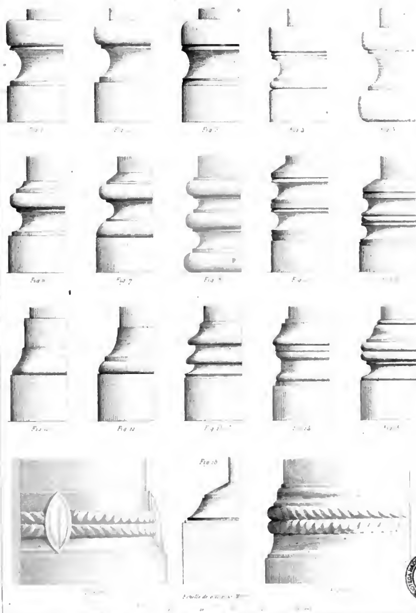












Dessiné d'Emile Olivier

Gravé par le même artiste

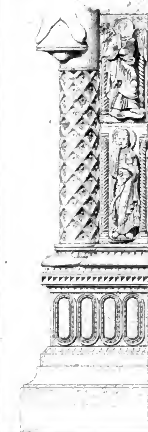
PORCHE DE L'EGLISE ABBATIALE DE ST BENOIT SUR LOIRE.

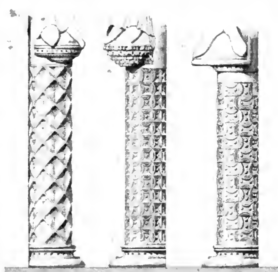
Bases du Rond-Choeur

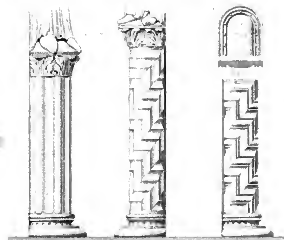


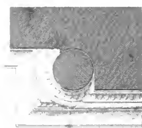


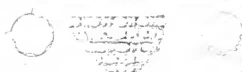














ÉGLISE CATHÉDRALE A MESSINE

Façade. Détails divers



PORTAIL OCCIDENTAL DE LA CATHÉDRALE, A CHARTRES

STATUES ET SUPPORTS

L'examen du décor que l'homme s'est plu à répandre sur les points extérieurs des monuments du culte, est certes une étude fort intéressante, et l'on peut même ajouter qu'elle est aussi l'une de celles où l'abondance et la richesse des matières doivent amplement compenser l'importance des recherches qu'il faut entreprendre pour l'accomplir. Mais, ici, le sujet sera, en même temps, grave et brillant par la nature même des objets que cette étude embrasse : grave, parce qu'elle montrera les sentiments religieux dont furent animés les peuples aux diverses époques de l'histoire; brillant, parce qu'elle passera en revue les nombreuses œuvres de l'art que la piété fit successivement éclore dans tous les pays. — Bien que nous en ayons le plus vif désir, ce n'est pas le lieu d'aborder ces deux grandes et philosophiques questions ; le moment nous semble devoir être beaucoup plus convenable lorsque nous aurons publié les autres planches qui composent la monographie du portail de Chartres. Nous nous bornerons donc à quelques mots et à quelques rapprochements afin de faire ressortir ce grand fait, également connu de tous : que, dès l'origine même des sociétés, l'homme admit l'existence d'un être supérieur, d'un Dieu, auquel il adressa des prières, des hommages ou des sacrifices, et qu'il honora, plus tard, d'un culte solennel lorsque l'état de la civilisation lui permit les monuments de l'art. La connaissance de l'architecture le porta, dès lors, à traduire ses sentiments de piété en de plus ou moins grandioses constructions qu'il destina aux pompes des cérémonies; mais, dans ces constructions, l'extérieur et surtout certaines parties furent plus spécialement disposées pour recevoir, de préférence à toute autre, le luxe d'une ornementation propre à augmenter l'éclat de l'édifice. Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire, mais du jour seulement où le progrès fournit aux hommes la science de bâtir et celle de la décoration, dès ce moment le temple apparaît, soit d'après les textes, soit d'après les œuvres, embelli et décoré. Ce fut même, à vrai dire, le monument du culte qui reçut la première application ou les premiers essais de ce luxe décoratif; car, par ses idées et avec ses sentiments, l'homme dut, avant tout, penser à Dieu, et cette pensée le porta instinctivement à lui ériger des lieux dont il fit tout autant de sanctuaires où l'on rendait un culte, où l'on adressait des hommages et où fumait l'encens des sacrifices. Cependant, à ses yeux, le temple ne devait paraître digne qu'à la condition de revêtir les plus belles formes et de se voir rehaussé des plus beaux ornements. En effet, ce genre d'édifice se voit, dès les plus anciens siècles, orné de toute la magnificence dont chaque peuple fut en possession. L'homme, dans sa piété, semble n'avoir jamais eu rien de trop beau pour orner la demeure de la divinité, et nous lui devons cette justice que, pour y parvenir, il mit à contribution tous les arts; on dirait même, parfois, que la construction n'a été qu'un prétexte pour trouver une occasion de pouvoir étaler tout ce luxe d'un décor aussi splendide qu'extraordinaire. Rappellerai-je ici les temples de l'ancienne Égypte dont toutes les parois sont couvertes de sculptures; citerai-je ceux de la Grèce et de Rome avec leurs grandes scènes des frontons, leurs métopes, et leurs frises courantes sous les portiques; ajouterai-je encore les monuments religieux de l'Inde? Tous ces édifices viennent fournir autant de preuves de cette intention qui porta l'homme à embellir le lieu consacré à la divinité. Plus tard, quand le christianisme sortit des catacombes, cette même idée de la décoration extérieure des monuments du culte se reproduit, et on la retrouve dans l'application, sur les façades des basiliques, de riches et brillantes peintures en mosaïques; puis,

on revint aux travaux de la sculpture. Ce dernier mode, qui se continua pendant le moyen âge, est précisément celui auquel je m'arrête et dont il faut dire ici quelques mots. Vers le milieu ou le dernier tiers du XIIᵉ siècle, l'on ne se contenta plus, pour la décoration du portail, de l'agencement des motifs usités d'abord, motifs qui consistaient en colonnes et pilastres ornés, en brillantes frises, en tympans à compositions plus ou moins bizarres, etc. L'état de la civilisation et les progrès de l'art avaient, sans aucun doute, considéré tout cela comme insuffisant; on voulut une décoration ou un système de décoration qui produisît plus d'effet, et, ce système, l'examen des monuments prouve qu'on le trouva dans l'introduction de grandes figures représentant des personnages de l'histoire sainte ou autres, que l'on établit à l'endroit même où s'élevaient des colonnes dont elles prirent la place. Ainsi disposées à droite et à gauche de la porte d'entrée, ces figures ont l'air des gardiens de l'église, et elles semblent même en imposer au transgresseur, sur l'esprit duquel leur vue dut exercer une certaine action; tel nous paraît, du moins, leur but. L'Église, en les plaçant au seuil de la basilique et sur ce point incessamment fréquenté, eut vraisemblablement une intention, et cette intention se devine. En ces siècles peu avancés et où les sciences étaient si peu répandues, on sentit la nécessité d'instruire et d'instruire le plus profondément. Or, le moyen de l'instruction par les yeux parut très-convenable, et, dès ce moment, on le développa par degrés et à tel point qu'un jour, toute grande église ou cathédrale devint un livre où chaque fidèle trouvait, rendus par la pierre ou par la couleur, tous les principaux faits dont se compose l'ensemble de la religion. De ce jour, la décoration sculpturale des façades, des portes, des porches, etc., fut, pour le catholique, comme une espèce de memento où chaque bas-relief, chaque personnage avait sa signification, et l'on comprend alors que tout fidèle, en passant sur ce point, faisait à la fois son cours d'histoire, de morale et de religion; car, pour les hommes du moyen âge, on peut dire que c'était là le grand livre de la science et l'encyclopédie populaire de ces temps peu lettrés. Mais, on se tromperait fort si l'on croyait que l'art de la décoration arriva, tout d'abord, à la composition de ces portails tels qu'on les établit au XIIIᵉ siècle. Le XIIᵉ, qui ouvrit la voie, fut beaucoup plus modeste. Dans les premiers moments, on se contenta de certaines statues; puis, à mesure que l'art et les connaissances se développèrent, on y ajouta d'autres personnages et d'autres figures. Elles étaient, le plus généralement, prises dans toutes les époques de l'histoire sainte ou de l'histoire profane, et cette réunion produisit bientôt tout un vaste ensemble offrant les principaux traits de l'Ancien et du Nouveau Testament, auxquels on joignit parfois les actes du genre humain depuis la création de l'homme et sa chute dans le jardin d'Éden. — Comme on le voit, l'idée générale est encore la même, et, dans l'église des chrétiens comme aux temples de l'Égypte, de la Grèce et de Rome, c'est toujours la même pensée; la décoration extérieure de l'édifice semble avoir été un vaste livre déroulant les plus belles pages de l'histoire de la religion; aussi, nul doute que celles-ci n'aient été destinées au même but : l'influence sur les masses et l'instruction par les yeux!...

Les deux planches que nous publions se rattachent à une monographie qui paraîtra dans notre supplément; je n'en dirai donc rien. Nous nous bornons à indiquer la date que l'on pourrait, avec quelque vraisemblance, attribuer au milieu ou au dernier tiers du XIIᵉ siècle; mais, je réserve, pour la suite, tout ce qui est relatif à l'appréciation de la sculpture, à l'histoire du dessin, à la pose des figures, au système des draperies, au faire, etc., enfin, à la décoration des supports et à cette réminiscence antique qui aura frappé quelques-uns de nos lecteurs.

PORCHES SEPTENTRIONAL ET MÉRIDIONAL

DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE, A CHARTRES

Dès les premières basiliques, l'Église établit, à la partie antérieure, un portique ouvert ou une espèce de porche servant comme de vestibule à l'entrée de l'édifice; cette construction, par des motifs que j'expliquerai un jour, avait alors son but et sa raison d'être. Plus tard, lorsqu'au siècle de Justinien, le plan des églises subit une disposition nouvelle, les mêmes causes ayant fait adopter des dispositions analogues, on ouvrit encore un porche à l'Occident. Toutefois, un jour vint où l'on ne se contenta plus de ce seul portique; on en construisit un autre sur le flanc de l'édifice; mais, celui-ci n'eut point le même but et ne fut pas érigé dans la même intention. On en voit de cette dernière espèce sur l'un des côtés du Théotocos à Constantinople, de l'église de la Vierge à Mistra, de celle de Samari en Grèce, et d'autres; l'église même de la fameuse abbaye carolingienne de Saint-Gall devait avoir des porches secondaires ou des issues latérales. Ainsi, dès une ancienne date, l'on en établit en avant et sur le côté des églises, c'est-à-dire que l'on y constate la présence d'un porche principal et de porches secondaires. Leurs dispositions furent, on le pense bien, très-diverses. Dans les basiliques latines, le porche forme comme une sorte de galerie transversale qui s'étend sur toute la largeur de l'édifice, disposition que les architectes de l'empire grec adoptèrent. Pour lui voir prendre un autre plan, il faut arriver aux constructions romanes. A cette époque, on restreint le porche aux dimensions de l'ébrasement de la porte d'entrée, puisqu'il n'y eut plus de catéchumènes; cependant, un certain nombre, comme celui de Saint-Benoît-sur-Loire, eurent encore des proportions considérables. A en juger par les œuvres, les architectes du XIIIe siècle employèrent, à leur tour, des dispositions analogues; le nombre des colonnes et des voussures en retraite donnèrent naissance à des porches plus ou moins profonds; mais, il faut ajouter que, parfois aussi, l'on préféra des galeries transversales et même de larges vestibules, comme à Notre-Dame-de-Dijon et ailleurs. Telles furent, jusqu'à l'époque qui nous occupe, les dispositions le plus généralement adoptées.

La suite de notre ouvrage devant offrir les plus curieux spécimens de porches, l'occasion se présentera d'en faire connaître alors les variétés principales. En ce moment, mon intention n'est guère, pour l'incomplète série de nos planches de Chartres, d'entrer dans des développements que nous aborderons plus tard; nous réservons donc la partie de l'histoire, et nous en faisons autant de la partie archéologique, cet autre point non moins important de la question; car, dès une ancienne époque, la composition artistique des porches se présente dans des conditions très-dignes d'étude et sous deux aspects divers : je veux dire qu'on ne

saurait en borner l'examen à celui de l'architecture, mais qu'il faut l'étendre encore à la partie décorative, dont le rôle, parfois, est très-considérable.

Au XIIIe siècle, le porche, comme situation, ne varie pas; il est encore placé à la partie antérieure de l'église et aux croisillons du transept. Ce n'est pas le lieu de mentionner ici les exemples remarquables de la première espèce; nous ne devons nous occuper que de la deuxième, puisqu'il s'agit seulement de ceux de la cathédrale de Chartres, qui sont érigés sur les flancs de l'édifice.

L'absence momentanée des planches, qui complètent les monographies de ces deux porches, nous empêche, avons-nous dit, de parler des dispositions architecturales et surtout de pouvoir établir quelques comparaisons; c'est un travail remis. Dans celles des planches que le lecteur possède, nous nous sommes particulièrement attachés à la partie décorative comme application des figures et des ornements, c'est-à-dire, que nous avons voulu montrer le système d'agencement des œuvres de la sculpture aux édifices, comme nous avons eu aussi pour but de faire connaître quelques-unes des phases de la statuaire religieuse sur ce point de la France au début du XIIIe siècle. Mais, n'empiétons pas sur un sujet qui doit fournir la matière d'une des plus belles études comparatives. Renfermons-nous donc, en attendant le complément de nos monographies, dans des bornes plus modestes, et contentons-nous de relier la partie la plus brillante de ces porches à une série de considérations que nous avons émises au sujet des figures et des bases de la façade occidentale de la même église.

Nous avons dit que la construction du portail et des porches de certains monuments religieux semble n'avoir été qu'un prétexte pour offrir aux décorateurs, statuaires ou ornemanistes, une occasion de déployer tout le luxe d'un système que l'on pourrait presque prendre pour le grand livre d'instruction de la société à cette époque, et nous avons ajouté que cette espèce d'encyclopédie de pierre offrait comme un résumé des connaissances acquises à cette date. En effet, en examinant ces porches de Chartres, si peuplés de statues, si couverts de figures relatives à toutes les époques de l'histoire, en contemplant ces curieux bas-reliefs qui rappelent des actes ou des traits de l'histoire sainte et de l'histoire profane, on reste comme frappé de cette pensée: que l'Église, par l'introduction de ces images et de ces scènes, eut vraisemblablement un but ou une intention, celle sans doute d'instruire les masses et de les édifier par la vue ou la représentation de personnages célèbres qu'elle considère comme autant d'illustrations que le chrétien doit prendre pour modèles. Envisagée sous ce point de vue, l'étude du porche, comme celle de plusieurs autres parties de l'église, acquiert, selon nous, un haut intérêt, qui s'accroît encore de l'examen des sujets ou de l'exécution de la sculpture; questions diverses qu'il faut cependant aborder lorsque l'on veut se rendre compte de l'esprit d'une époque, des idées de la civilisation et des progrès de l'art. Sur ce dernier point, où, mieux qu'à Chartres et à Reims, peut-on voir un tableau plus intéressant de la marche du travail artistique, dont l'action se développe et se produit graduellement selon les conquêtes de la technique, depuis la statue dont les bras sont adhérents au corps jusqu'à la figure exprimant, par la noblesse de la pose, par l'expression du visage et par la vérité des draperies, cette perfection idéale que l'on chercherait, vainement même, dans les œuvres de la nature? Toutes les phases de la plastique y sont rendues ou exprimées avec la naïveté de l'époque, et cette condition n'est pas un des moindres avantages que renferment ces édifices. Des myriades de figures et de bas-reliefs, réparties sur tous les points du

porche, expliquent les différents traits de la Bible ou de l'histoire profane et forment comme une sorte de musée en plein air; là, les légions de groupes, tous plus ou moins importants, frappent la vue, qui s'arrête à les regarder, et c'est ainsi qu'en entrant ou en sortant de l'église, tout fidèle peut voir la représentation des sujets dont le prêtre vient de l'entretenir et dont l'agencement avait pour but de lui retremper la mémoire. Je le répète donc, parce que c'est mon intime conviction : toutes ces histoires de pierre ont dû agir et réagir fortement sur les masses, et, dans les lieux où se trouvaient de tels moyens d'action, l'âme du chrétien dut être fortement impressionnée. Et comment en eût-il été autrement ! La reproduction de cette grande scène de la psychostasie ou du jugement dernier excita, sans doute, une douce émotion dans les cœurs tendres et pieux, comme elle dut probablement jeter l'effroi dans l'esprit de l'indifférent ou du coupable; le calendrier des saisons indiquait la série des travaux de l'agriculture et du commerce; les signes du zodiaque se rapportaient aux connaissances astronomiques; enfin, il n'était pas jusqu'aux légendes des saints ou des patrons locaux qui ne donnassent lieu à des bas-reliefs dont plusieurs furent souvent le sujet dont s'emparaient les conteurs dans les veillées d'hiver. Niera qui veut le but et l'action de ce décor, que je crois placé pour l'instruction de tous; mais, je doute que l'on donne, de ces sculptures, une cause et une origine plus plausibles; car, on ne saurait admettre qu'elles aient été mises dans le seul but de l'ornement et sans une intention quelconque. Or, je vais plus loin, et je dis que, non-seulement on eut en vue d'instruire les catholiques qui fréquentaient l'église ou la cathédrale de leur ville, mais que cette décoration eut encore son influence sur les populations qui, à certaines époques, venaient de tous les environs et même d'une distance assez éloignée, soit pour une exposition de reliques, soit pour les grandes cérémonies que l'Église faisait avec tant de pompes et qui attiraient des masses de fidèles.

Par les motifs que nous avons énoncés, nous reportons l'étude historique et archéologique à notre supplément, où le lecteur trouvera les planches qui complètent la monographie de ces deux porches.




NAPOLI




NAPOLI




NAPOLI









CATHEDRALE DE CHARTRES — PORTAIL SEPTENTRIONAL



CATHÉDRALE DE CHARTRES — PORCHE SEPTENTRIONAL

Détails





[illegible] CATHEDRALE A [illegible]

[illegible]



[illegible] SEPTENTRIONAL DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE, A CHARTRES



PORCHE LATÉRAL

DE L'ÉGLISE DE SAINT-GEORGES, A COLOGNE

Parmi les singularités architecturales, plus ou moins dignes de remarque, il nous a semblé utile d'en faire connaître une dont, à coup sûr, bien peu d'archéologues ont voulu s'occuper. En voyant l'édifice qui la possède et en examinant ses petites proportions, on comprend que le voyageur et l'antiquaire, absorbés par les grands monuments de la ville, n'aient guère pensé à jeter les yeux sur elle et à s'y arrêter pour se rendre compte des causes qui ont pu y donner lieu, bien que cette bizarrerie mérite de trouver place dans l'histoire de l'architecture, et dans celle, en particulier, des constructions religieuses. Nous voulons parler d'un porche érigé en saillie sur le flanc méridional de l'église de Saint-Georges, à Cologne. — Comme composition et dispositions, c'est, très-certainement, un morceau fort rare et qui doit, sous plusieurs rapports, être signalé à nos lecteurs. En effet, je ne connais rien de plus étonnant et de plus singulier que cet ensemble. Par son style, son caractère et son ornementation, on aperçoit bientôt que ce porche fut soudé à une époque postérieure à l'église romane; mais, si l'on s'en tenait aux opinions qui ont cours, cette date devrait être rapprochée de plusieurs siècles; car, les documents pour l'établir faisant défaut ou étant peu connus, quelques antiquaires affirment qu'il faudrait la faire descendre aux derniers moments du moyen âge, et même, chose incroyable selon nous, à l'époque de la Renaissance. On pourrait, cependant, à l'aide de l'examen des moulures, des détails de l'ornementation ainsi que de la présence des annelures, etc., on pourrait, dis-je, émettre une opinion qui nous semble un peu plus fondée, et je pense qu'en désignant le XIII[e] siècle, peut-être même, à cause du retard dans le Nord, ses dernières années ou le commencement du XIV[e] siècle, on ne serait pas loin de la date exacte ou de la vérité.

Plaçons-nous maintenant sur un terrain moins obscur et étudions la partie architecturale. — Au moment où cet appendice fut élevé, la forme et les dispositions des porches étaient parfaitement définies. De nombreuses églises, construites en arc à plein cintre et en arc aigu, pouvaient en fournir des exemples, et ceux-ci étaient fort variés. Malgré cette variété de modèles, il est vraisemblable que l'artiste, chargé de construire le sien, n'entendit point suivre la voie commune en répétant, avec des variantes ou des différences, le système général de composition et d'ornement en usage à son époque. Sans aucun doute, il se crut assez habile pour se lancer dans l'innovation, et, possesseur peut-être d'une idée nouvelle, il saisit cette occasion pour faire preuve, sinon de haute science, du moins de génie et d'imagination, et il composa le porche de Saint-Georges dont l'arrangement est sans contredit une singularité architectonique. En effet, par sa forme et son ornementation, ce porche doit être regardé comme une œuvre complétement en dehors des données générales, ou de ce qu'on fit jusque-là pour cette partie de l'église. Or, comme il s'agit exclusivement, en notre étude, d'un appendice construit après coup, c'est-à-dire ne faisant point corps d'harmonie avec le monument, nous nous occuperons moins de la manière dont il y est relié que de la composition et du décor eux-mêmes.

Le plan ayant été publié, je passe à la disposition intérieure. Ce porche s'élève, de la base au sommet, sans aucun intermédiaire, quoique la composition fasse l'effet, à l'extérieur, de présenter deux étages. L'apparence n'est là que pour servir à la combinaison inventée par l'artiste. En l'examinant avec soin, on voit qu'il eut la pensée de justifier son porche par une entrée;

au-dessus, s'ouvre une large arcade qu'il décora d'un crucifix dont l'agencement devait produire un grand effet; je dis : *devait*, parce que le crucifix ne s'y trouve plus; mais, d'après le rapport des personnes qui l'ont vu et d'après les attaches qu'on y remarque, tout prouve l'existence ou la certitude de cette composition, abattue par quelque événement. Un fait, assez simple en lui-même, a pu faire naître l'idée de cette disposition dans l'esprit de notre artiste. On avait établi, sur la façade d'un certain nombre d'églises, de grandes figures de crucifix, sculptées en un relief plus ou moins saillant. Cette disposition l'avait sans doute frappé et conduit à en introduire une dans la composition d'un porche; seulement, et c'est l'une des modifications qu'il y apporta, il construisit ce porche sur l'un des côtés de l'édifice; car, pour lui, face latérale ou façade occidentale était tout un. Il avait imaginé une composition décorative; elle lui parut neuve et originale, il chercha l'occasion de l'établir sans s'inquiéter du lieu, et il mit son crucifix sur l'entrée d'un porche latéral comme il l'aurait vraisemblablement placé, dans les mêmes conditions s'il lui avait été donné d'en bâtir un à la façade occidentale. Mais, ici, se présente une des principales particularités de la composition. Ce crucifix ne fut point sculpté sur le massif d'un mur. Complétement isolé au milieu d'une arcade, il n'y tint que par les parties inférieure et supérieure de la croix, et cette disposition, aussi neuve que hardie, offrait, par sa situation dans le vide, un effet remarquable, qui était encore d'une grande légèreté [1]. Du reste, la composition architecturale, de son côté, ne manque pas d'un certain mérite. Selon nous, cette entrée à deux arcades semble fort bien combinée pour recevoir la croix du crucifix; puis, cette vaste baie, formant comme un immense cadre, compose un très-convenable intermédiaire et un solide soutien à ce fronton curviligne, l'un des plus anciens du genre.

Peut-être, ne serait-il pas hors de propos de chercher à se rendre compte des motifs ou des causes sous l'influence desquels l'artiste chrétien, prêtre ou laïque, semble avoir composé son œuvre. Pour nous, la composition de ce porche prouve que son auteur était un de ces hommes hardis ou novateurs, qui cherchent, dans leur esprit, des effets nouveaux et en dehors des pratiques ordinaires. Mais, ce qui dénote à nos yeux l'homme supérieur, c'est d'y découvrir une intention évidente d'avoir voulu et su combiner sa création de manière à faire jouer un rôle au décor, ce qu'on obtint au porche de Saint-Georges, où on le plaça dans une condition à agir sur ceux qui se rendaient à l'église. En examinant donc cette œuvre, on y découvre nettement cette partie du programme de l'artiste, et l'on acquiert la preuve qu'il se proposa pour but d'opérer sur l'esprit des fidèles; car, à vrai dire, l'architecture semble surtout conçue et disposée pour faire valoir le grand motif de sculpture, qui était d'offrir un résumé du catholicisme dans la figure de Jésus crucifié pour le rachat des hommes; notion que le chrétien doit avoir toujours présente à la pensée, et, plus encore, lorsqu'il se rend dans le temple. Or, avec les idées de symbolisme répandues au moyen âge et avec celles de l'action sur les masses à l'aide de l'iconographie représentée sur tous les points de l'église, or, dis-je, quoi de plus convenable, pour préparer le fidèle qui vient assister à la commémoration de ce sacrifice. que la vue de ce grand sacrifice, traduit matériellement par l'art, afin de servir à la fois d'enseignement et de modèle!...

(1) Il paraît que cette disposition a été reproduite quelquefois sur des points divers et à des dates très-différentes : car, je possède, dans ma collection, une gravure qui prouve qu'au XVIIe siècle et dans l'une de nos provinces, on bâtit une église avec façade-porche dans une donnée absolument identique.


NAPOLI




NAPOLI



CLOCHER DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE, A PISTOJA

Vers une date encore obscure, mais lorsque le clergé catholique eut été, depuis longtemps déjà, en possession de l'édifice qu'il avait bâti comme lieu d'assemblée, on s'aperçut qu'il y manquait certaine partie : un moyen spécial et assez puissant pour informer les fidèles des heures des cérémonies. Le développement de la religion nouvelle avait, dès cette époque, prouvé l'insuffisance des premiers modes d'annonce (1). L'emploi d'un instrument à son aigu, la *clochette*, qu'avaient tour à tour adopté les Égyptiens, les Hébreux, les Assyriens, lesPerses, les Grecs, les Étrusques, les Romains et même quelques peuples du Nord, offrit, très-vraisemblablement, la solution des recherches, et il est fort probable que l'idée vint alors de s'en servir pour cet office, non plus en l'agitant avec la main, mais bien en la faisant mouvoir d'une autre manière, après l'avoir disposée sur un point d'où son retentissement pût être entendu; mais, pour ce, l'on dut en accroître les dimensions. Tout porte donc à admettre qu'il faut attribuer la découverte du moyen à l'application de cet instrument. La constitution de la clochette, telle qu'on l'employait à cette époque (2), semble, en effet, avoir fourni l'idée; mais, comme la petitesse de ses proportions ne lui aurait point permis de remplir son but, on pensa, sans doute, à en augmenter le volume, et la *cloche* fut créée. L'adoption de cette forte clochette (3) suscita, comme nous l'avons dit, une autre création : celle d'un monument destiné à la suspendre, et, sur ce point, la forme ainsi que les dispositions de cette nouvelle œuvre, le *clocher*, durent encore être trouvées, puisque les Romains ne le connurent pas. Telle nous paraît être l'origine de l'établissement, à l'extérieur des églises, de la cloche et de l'édicule affectés à la destination que nous avons fait connaître.

Cependant, on se tromperait fort si l'on croyait que le clocher fut d'abord tel que nous le voyons aujourd'hui. Dans le principe, ce ne fut vraisemblablement qu'un édicule en bois, fixé à l'une des parties de l'édifice, ou bien qu'une construction de peu d'im-

(1) Je n'entends point aborder ici ce sujet; nous en parlerons dans notre étude sur *les cloches*, qu'ils précédèrent, la présente notice étant plus particulièrement consacrée à une question d'architecture.

(2) Il me paraît presque certain que l'antiquité n'a pas connu la cloche telle que nous la voyons dans les églises et les beffrois du moyen âge; on n'en a trouvé, du reste, aucune dans les fouilles opérées jusqu'en ces derniers temps; et, ce qui me confirme dans cette opinion, c'est que les mots, dont se servent les auteurs, semblent désigner beaucoup plus une clochette, petite ou grande, qu'une cloche proprement dite. Ajoutez encore que l'on a découvert un assez grand nombre de clochettes, de formes extrêmement variées, et que l'examen des bas-reliefs et des peintures nous a permis de constater l'usage de cet instrument chez quelques peuples fort anciens.

(3) Quoique l'on ait remarqué, dans les écrits des auteurs grecs et romains, plusieurs passages d'une nature à admettre que les anciens employèrent de grosses clochettes, nous pensons cependant qu'elles ne furent pas très-fortes, et qu'ainsi, l'on dut, à l'époque de leur application à l'édifice chrétien, en augmenter le volume; mais, cette augmentation, elle la subit encore et à plusieurs reprises pendant le moyen âge jusqu'au jour où elles atteignirent définitivement les proportions des plus grosses cloches d'églises et de beffrois.

portance, ce qu'on nomme un *campanile*, c'est-à-dire une arcade simple et seulement évidée pour recevoir la cloche d'appel; mais, lorsque le christianisme se répandit et lorsque l'art fut plus avancé, alors on érigea des tours qui, à une certaine époque et dans certains lieux, devinrent presque des monuments plus ou moins splendides. Ainsi, en créant des édicules en bois, en bâtissant des campaniles et des tours en pierre, le clergé n'eut sans doute d'autre but que d'y placer une ou plusieurs cloches destinées à appeler les fidèles, et ce fut pour répondre à un besoin que l'on éleva, près ou sur l'église, des constructions affectées à suspendre l'instrument à l'aide duquel on entendait porter au loin l'annonce des cérémonies. Pour atteindre ce résultat, il dut venir à l'esprit de placer la cloche dans une région élevée, afin que le son pût, avec facilité, parcourir l'espace et répandre, sur les divers points d'une circonscription, un retentissement que tout aurait étouffé si on l'eût produit dans des régions basses, c'est-à-dire à la hauteur, pour la ville, des maisons environnantes. La destination du monument détermina, ce nous semble, sa forme et sa hauteur. Restait à donner au clocher des dispositions plus ou moins artistiques; ce fut l'œuvre des hommes, et l'on sait que la variété en fut très-grande. Cette variété produisit même, sur certains points, des différences si tranchées qu'il convient, pour en faire l'étude, de les classer séparément.

Indépendamment du campanile à une ou plusieurs cloches, il y eut, au moyen âge, deux espèces de tours campanaires : — *Celle de l'église*, ayant pour but d'annoncer les heures des cérémonies, et — *Celle de la commune* ou beffroi, que l'on destinait à la convocation du ban et l'arrière-ban. — Néanmoins, il paraît que ces deux destinations ne furent pas toujours séparées et distinctes; car, nous savons que, parfois, la tour de l'église servit de beffroi communal; mais, ce ne dut être, sans doute, que lors des premiers temps de la formation des communes et bien avant l'époque de l'érection des beffrois et des hôtels de ville, ou dans des lieux privés de ces deux genres d'édifices. — Enfin, disons, pour compléter ce qui concerne la tour ecclésiastique, qu'on y érigea des autels dont il sera question ailleurs.

L'étude du clocher se présente à l'investigateur sous deux aspects divers : ou il est isolé et proche l'église, — ou il fait corps avec elle et se trouve ainsi combiné dans la construction. Mais, le clocher ne resta pas toujours à l'état unique; on en établit plusieurs, et certaines églises en reçurent même un nombre assez considérable. Nous pourrions citer des monuments religieux pourvus de deux, trois, quatre, cinq clochers et même davantage. — Je ne traite pas de leur situation; on la fera connaître dans chacune de nos monographies. — Comme plan, ces clochers affectent surtout trois formes : le rectangle, le polygone et le cercle. — Quant à leurs dispositions, on s'en occupera dans une autre notice et nous n'en parlerons que sur un point. On y remarque, dans la partie où se trouvent la ou les cloches, des baies plus ou moins ouvertes afin, sans doute, de donner passage à un plus ou moins grand volume de son. — Je n'entre pas dans l'examen de leur décor, il dépendait de circonstances particulières; nous ne nous en occuperons qu'incidemment ici et en ce qui touche plus particulièrement celui du clocher de Pistoja.

Sous le rapport de la composition et des dispositions, le clocher de cette église offre une grande analogie avec ceux de quelques basiliques de Rome, dont la partie inférieure est un massif à surfaces nues, sans doute pour leur donner plus d'assiette et de solidité. Du reste, comme cette construction semble établie afin d'être vue de loin et non du pied de la tour, on réserva l'ornementation pour la partie supérieure; mais, il est probable que le décor

architectural avait encore un autre but : celui de donner plus de légèreté dans le haut afin de diminuer d'autant le poids de l'œuvre. — Par sa nature, ce monument doit être classé dans la famille des clochers à plan rectangulaire. Sa base présente une masse solide et nue, faisant opposition avec le décor de la partie supérieure. Trois galeries superposées et établies sur les quatre faces de la tour, donnent à cette partie une grande élégance; enfin, un dernier étage, surmonté d'un toit tronqué, avec beffroi et cloche, couronne l'édifice. Ce beffroi appartient-il à la construction du XIIe siècle, et la cloche fut-elle placée d'abord en ce lieu? Le doute est, à coup sûr, permis. La largeur de la baie, ouverte à l'étage inférieur, me semblerait avoir eu une destination que je ne trouve plus justifiée, de nos jours. — Mais, au décor qu'offraient les membres ornés de sculptures ne se bornèrent probablement pas les exigences du clergé et de l'architecte; ils voulurent ajouter, et l'on y adapta certain mode en usage, vers le XIe siècle, sur quelques points de l'Italie, de la France, etc. Dans ces lieux, on ne se contenta plus des seules œuvres de la plastique, telles que : chapiteaux, corniches, modillons, figures, etc. Des artistes, religieux ou laïques, qui avaient peut-être vu certains monuments de Constantinople, résolurent d'appliquer à la décoration des édifices plusieurs produits que fournissaient des gisements locaux, et il en résulta tout un système d'ornementation spécial à ces localités, parmi lesquelles nous citerons la Toscane pour l'Italie, l'Auvergne pour la France, etc. L'introduction, dans la bâtisse, de pierres diversement colorées donna, aux édifices de ces régions, un caractère particulier de polychromie dont la nature offre encore cette particularité notable : que l'action du temps ne saurait promptement l'atteindre. — Nous appelons l'attention du lecteur sur l'emploi de ce système de décor que nous étudierons en détail. Il semble, dans quelques parties, procéder de la mosaïque, et l'on peut aussi le considérer comme une transition ou le passage à l'application de la peinture murale à l'extérieur. Sur ce point, il est évident qu'ici la chaîne des idées continue; seulement, on la voit se renouer et se produire à l'aide de moyens divers.

CROISILLONS DU TRANSSEPT

DES ÉGLISES CATHÉDRALES, A PARIS ET A MEAUX

L'idée de cette partie trausversale, qui, dans les mouumeuts religieux, a reçu le nom de *transsept*, c'est-à-dire son agencement aux premières basiliques chrétiennes semble être le résultat d'un besoin ou la conséquence d'une nécessité. Lorsque le christianisme sortit des catacombes pour pratiquer, au grand jour, les cérémonies de son culte, il créa des bâtiments pour servir de lieu de réunion ou d'assemblée; mais bientôt la masse des néophytes et des fidèles devint si considérable qu'il fallut multiplier les basiliques, afin de recevoir ce nombre toujours croissant de nouveaux convertis. Comme on le pense bien, tous ces édifices n'eurent pas la même importance, et plusieurs même durent avoir des proportions telles que les architectes furent contraints de s'écarter des plans et des dispositions jusqu'alors adoptés. On éleva donc de grandes et de petites églises. Or, cette remarque dévoile ici un fait. Pour la construction des ces grands vaisseaux, le mode des petites basiliques à une ou trois nefs ne put convenir. On ne connaissait pas encore ce système d'éperon de soutènement que l'on nomme *contre-fort* et *arc-boutant*, et cependaut il fallait maintenir de grands murs droits, destinés à supporter le comble. C'est vraisemblablement alors que la pensée vint à un architecte d'appliquer à ces églises un moyen ou un expédient qu'on avait déjà mis en pratique dans quelques monuments de Rome : celui d'établir transversalement une autre nef sur la nef longitudinale, et, ainsi disposées, ces deux constructious, qui s'arcboutaient en se croisant, produisirent l'effet vouln, c'est-à-dire une condition de stabilité ainsi que de durée, qui ouvrit une voie nouvelle à l'architecture des églises. En effet, par cette combinaison des deux nefs en sens contraire, on obtint comme une sorte de solide d'éperon naturel, et l'idée de cet éperon fournit, comme résultat, un véritable progrès dans l'art de les bâtir. Grâce à ce moyen, l'église put occuper une plus large surface, comme elle put recevoir aussi des dimensions plus considérables, et réunir, conséquemment, de plus nombreux fidèles. Aux extrémités de cette nef transversale, les murs montants finirent en pignons triangulaires; puis, un comble en charpente, établi sur le tout, vint supporter la couverture des toits. Tel fut, dès l'origine de l'Église, le point de départ d'une des principales parties des monuments religieux. Cette idée

reconnue et mise en pratique, il ne s'agit plus que d'en varier le plan, les dispositions ainsi que le décor; ce fut l'effet du temps, des hommes et des idées qui se sont produites pendant le cours des différents siècles.

L'on n'attend pas de nous une analyse ou un examen des transformations que subit le transsept à toutes les époques et chez tous les peuples. Pour cela, il faudrait pouvoir les indiquer à l'aide de planches qui nous manquent. Nous devrons donc, en leur absence, nous borner à quelques traits généraux ; ils seront destinés à servir d'accompagnement à nos gravures. Toutefois, je n'aborderai point le chapitre de la construction, mais seulement celui de la disposition et du décor.

Dès les XIe et XIIe siècles, le transsept, tel qu'on l'avait établi aux grandes basiliques, ne put s'adapter aux églises de l'époque romane. Les premières avait un comble en bois; celles-ci étaient couvertes de voûtes en pierre. On y apporta dès lors plusieurs changements notables; car, après être passé par les mains des artistes de cette époque, il en sortit nouveau et transformé. Mais tout porte à croire qu'ainsi conçu, il ne répondit point encore aux désirs des hommes du XIIIe siècle. Le bâtiment de l'église, en recevant une extension considérable, força les architectes à donner à leur transsept des proportions basées sur l'importance des constructions nouvelles. Les croisillons prirent donc un développement en rapport avec l'édifice, et, ces conditions données, il n'y eut plus qu'à s'occuper de la composition architecturale. Celle-ci comprend ou se divise en deux parties : la bâtisse proprement dite et son décor. — Déjà les romans, en empruntant aux basiliques la disposition de leur transsept, y avaient introduit des modifications; ils l'avaient établi sur de solides piliers centraux contre lesquels on arcbouta des murs déjà pourvus de contre-forts, et le tout venant à se pousser, il n'y eut point à craindre de tassement et d'écart qui pût compromettre l'édifice. Ce système, les architectes du XIIIe au XVe siècle l'admirent et le développèrent; j'ajouterai même qu'ils arrivèrent, sur ce point, à des résultats fort surprenants.

Comme nous l'avons dit, le transsept consiste en une construction disposée transversalement aux nefs et ayant ou non des issues ou portes à chacune de ses extrémités. Cette construction, qui offre l'apparence d'une grande nef, coupe ou pénètre l'édifice vers le milieu ou la partie postérieure, et, par son agencement, donne au plan de l'église la forme d'une croix. Quelques personnes ont cru voir une pensée de symbolisme dans cette disposition. Tout ce que l'on peut dire : c'est que, vue de l'extérieur, elle donne au monument un certain jeu de lignes, une certaine silhouette, un certain effet pittoresque qui manque aux premières basiliques ainsi qu'aux petites églises romanes. On doit encore ajouter que cette partie de la construction produit un grand effet, au dedans.

Après le chapitre de la bâtisse, qui est le plus capital, comme plan, dispositions, etc., arrive celui du décor des faces extérieures et intérieures. Sur ce point, il faut reconnaître que les artistes des trois derniers siècles du moyen âge s'efforcèrent d'en varier les systèmes ainsi que les motifs; aussi, bien peu, comme composition architecturale et ornementative, se ressemblent. Cette décoration participe, en général, des idées, du goût et des éléments propres à chaque époque, à chaque pays et encore à chaque région. Dans l'ensemble des parties dont se compose le transsept, celle qui exigea le plus d'études et de combinaisons de la part de l'architecte fut évidemment la face, qui, aux extrémités, fait retour à angle droit et constitue un large champ au décorateur; quant aux faces latérales, elles répètent, avec plus ou moins de va-

riantes, la disposition architectonique de l'église. Mais ce fut surtout depuis le XIIIe siècle, que les faces septentrionales et méridionales semblent avoir réclamé l'attention des architectes; car elles eurent alors l'importance d'une façade secondaire, et parfois même on y établit des porches, comme à la façade principale. Là était, après celle-ci et à l'extérieur, le point ou l'endroit le plus orné; et, à en juger par l'importance qu'il reçut dans un grand nombre d'églises, on peut croire que ce décor dut être un sujet qui exigea d'assez longues études.

Ainsi, cette face particulière des croisillons fut, surtout pendant les trois derniers siècles du moyen âge, l'une des parties du monument que les artistes se sont plu à embellir d'une façon splendide, et, quoique secondaire par rapport à la façade occidentale et principale, ils y réunirent souvent presque tout le luxe de l'ornementation. Toutefois, si la face occidentale, par sa position antérieure et la plus en vue lorsqu'on se rend à l'église, dut recevoir une préférence dans la distribution du décor, les architectes sentirent cependant que les faces apparentes des croisillons, qui font saillie et qui souvent présentent un aussi grand développement que le portail antérieur, appelaient, réclamaient et méritaient, comme lui, une certaine ornementation, puisqu'elles avaient, pour ainsi dire, l'importance de façades secondaires. Convaincus de cette vérité, ils comprirent les exigences dues à cette partie de l'édifice, et voulant sur ce point comme sur tant d'autres faire prévaloir la question de l'harmonie, ils n'hésitèrent point à compléter leur œuvre; aussi y introduisirent-ils le décor. Lorsqu'on examine les plus beaux exemples, on y constate que, bien des fois, ils surent trouver, pour l'embellissement de ce point, des compositions brillantes et qui méritent, à bon droit, l'éloge des personnes versées dans l'histoire et la théorie de l'architecture.

Cette constatation faite, une autre observation se présente à l'esprit. Non-seulement l'extérieur du transsept servit de prétexte ou de motif à l'artiste pour déployer son plus ou moins de talent dans l'art de la composition et du décor, mais il saisit l'occasion qui lui était offerte pour exercer de nouveau sa science à l'ornementation de l'intérieur. Nous devons, toutefois, nous hâter de dire qu'il agit, en cet endroit, avec beaucoup plus de sobriété. La grande loi de l'harmonie était toujours son guide, et, grâce à elle, il comprit que, pour ce décor, il n'y avait, le plus souvent, qu'à répéter l'ordonnance des nefs principales et qu'à introduire le système des faces nord et sud dans une composition qui pût s'accorder avec celle des parois est et ouest du croisillon. Cependant, malgré cette règle, qui semble avoir été presque généralement suivie et adoptée, il est constant que, quelquefois aussi, cette composition intérieure s'écarta beaucoup de celle du dehors. C'est, fort vraisemblablement, lorsque les travaux intérieurs furent faits à une date éloignée, comme cela eut lieu à l'église cathédrale de Meaux.

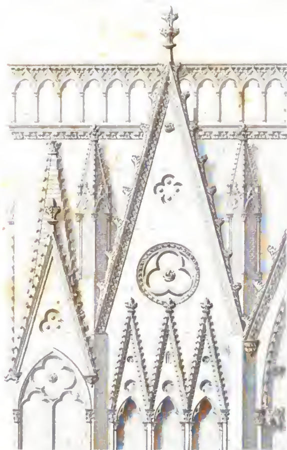
Il est encore un point qui, dans cette question, mériterait d'être étudié si nous pouvions présenter quelques planches à l'appui. C'est le cas où tout ou partie du transsept a été ajouté postérieurement à la construction primitive. Nous signalerons, comme exemple en ce genre, le croisillon septentrional du transsept de Notre-Dame, à Paris. Parmi les particularités que renferme son étude, je dois mentionner ces gauchissements et ces faux raccords, qui produisent des déviations beaucoup moins appréciables sur les lieux qu'à la vue ou à l'examen du plan.

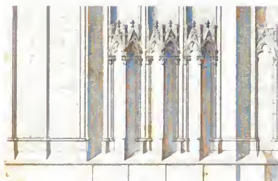
Nous aurions voulu aborder une étude comparative des principales transformations qu'éprouva le transsept depuis sa composition pour les basiliques latines jusqu'à la fin du XVe siècle,

et examiner aussi ses dispositions les plus caractéristiques tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, en étudiant tour à tour les questions diverses de plan, de dispositions, de décor, de construction, etc.; mais, comme je l'ai dit, le manque d'exemples ou le petit nombre de nos planches ne me permet point d'entreprendre ce travail. Cependant il eût été intéressant de pouvoir traiter plusieurs questions d'un assez haut intérêt, et, parmi elles, le chapitre des croisillons à façades rectangulaires, celui des croisillons à plans curviligues et polygonaux, et enfin plusieurs autres questions dépendantes de cette partie; mais, par la force des choses, nous nous abstenons.



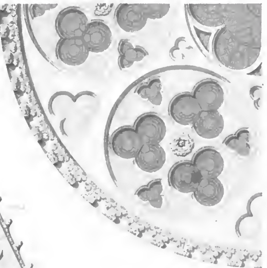
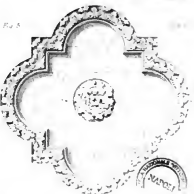






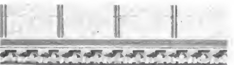












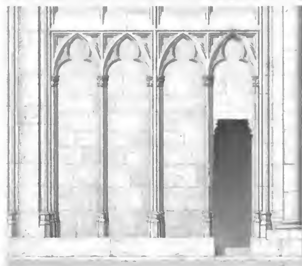





NAPOLI









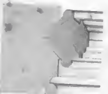

Fig 2




Fig 6


Fig 5


Fig 4

Dessin d'Adolphe Berty.



Dessin d'Ad. Berty



CROISILLON SEPTENTRIONAL DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE, A MEAUX

Décoration intérieure

